cahiers du

CINEMA

S. M. Eisenstein
et Mikhaïl Romm
Jancso : hier, aujourd'hui
Eric Rohmer



6 francs numéro 219 avril 1970



DESSIN D'EISENSTEIN (EXTRAIT DE « LES DESSINS MEXICAINS D'EISENSTEIN », EDITIONS « SOVIETSKI KHOUDOJNIK », MOSCOU).

*La vérité
je crois n'a qu'un
visage : celui
d'un démenti violent.*
Georges Bataille

cahiers du CINEMA



André Malraux « Espoir ».



Orson Welles : « Une histoire immortelle ».

No 219 AVRIL 1970

S.M. EISENSTEIN

MIKHAIL ROMM

JANCSO MIKLOS : HIER, AUJOURD'HUI

ERIC ROHMER

CRITIQUES

RUBRIQUE

Notre rubrique « A voir absolument (si possible) » est reportée au prochain numéro en raison du manque de place.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. Administration-Publicité-Rédaction : 39, rue Coquillière, Paris-1er - Tél. : 236-92-93.

ECRITS D'EISENSTEIN (10)
LA NON-INDIFFERENTE NATURE

POST-SCRIPTUM

... Si le vieux King Gillette apparaît dans ces pages, c'est... à cause de son rasoir.

Plus exactement à cause de la principale indication qui garantit le travail impeccable de son rasoir,

à cause de ce petit demi-tour en arrière qu'il convient d'effectuer immédiatement après avoir vissé le rasoir à bloc.

Et sans doute, avez-vous déjà compris le pourquoi de l'apparition du rasoir « Gillette » au milieu de nos considérations.

La littérature d'autrefois connaissait toute une catégorie de livres, classés sous la dénomination générale d' « éducatifs ».

Dans une certaine mesure, je considère également mes films comme « éducatifs »,

c'est-à-dire comme films qui, en plus de leur tâche essentielle, présentent toujours des recherches et des expériences dans le domaine de la forme.

Ces recherches et ces expériences sont effectuées pour qu'on puisse les utiliser plus tard — dans une autre interprétation et sous un autre aspect individuel — pour que nous puissions les utiliser collectivement, nous tous qui travaillons à créer la cinématographie en son ensemble.

C'est pourquoi je ne crains pas d'aller jusqu'au bout de mes raisonnements concernant tous les problèmes abordés. Cela d'autant plus que jamais jusqu'ici « recherches » et « expériences » n'ont été tentées à contre-courant des thèmes de films, pas même « à côté » du contenu du film. Au contraire, les « excès » mêmes découlaient d'un désir exacerbé d'exprimer tel ou tel aspect, telle particularité du thème.

Et c'est pourquoi, précisément, ayant toujours en vue ce but « éducatif », il est bon de mentionner ici, en guise de postface, les dangers qu'il y aurait à suivre de trop près ces voies, une fois dûment choisies et jalonnées.

Dans l'application pratique du montage polyphonique il convient de s'en tenir à la « règle d'or » de King S. Gillette : **léger demi-tour en arrière du point limite.**

Car une application trop fidèle de ces principes de montage pourrait bien, elle aussi, se révéler... non dénuée de danger ! (1)

Il convient, tout d'abord, de se rappeler ce que Saint-Saëns écrivait à propos de Wagner — l'un des incontestables précurseurs et ancêtres de la polyphonie audio-visuelle du montage actuel (dans les conditions, il est vrai, d'un appareil expressif aussi imparfait que l'était le théâtre, même celui de Bayreuth).

« Naguère on oubliait volontiers le drame pour écouter les voix, et, si l'orchestre s'avisait d'être trop intéressant, on s'en plaignait, on l'accusait de détourner l'attention.

« Maintenant le public écoute l'orchestre, cherche à suivre les mille dessins qui s'enchevêtrent, le jeu chatoyant des sonorités ; il oublie pour cela d'écouter ce que disent les acteurs sur la scène, et perd de vue l'action.

« Le système nouveau annihile presque complètement l'art du chant, et s'en vante. Ainsi, l'instrument par excellence, le seul instrument **vivant**, ne sera plus chargé d'énoncer les phrases mélodiques ; ce seront les autres, les instruments fabriqués par nos mains, pâles et maladroites imitations de la voix humaine, qui chanteront à sa place.

« N'y a-t-il pas là quelque inconvénient ?

« Poursuivons. L'art nouveau, en raison de son extrême complexité, impose à l'exécutant, au spectateur même, des fatigues extrêmes, des efforts parfois surhumains. Par la volupté spéciale qui se dégage d'un développement, inouï jusqu'alors, des ressources de l'harmonie et des combinaisons instrumentales, il engendre des surexcitations nerveuses, des exaltations extravagantes, hors du but que l'art doit se proposer.

« Il surmène le cerveau, au risque de le déséquilibrer. Je ne critique pas : je constate simplement. L'océan submerge, la foudre tue : la mer et l'ouragan n'en sont pas moins sublimes.

« Poursuivons toujours. Il est contraire au bon sens de mettre le drame dans l'orchestre, alors que sa place est sur la scène. Vous avouerai-je

que cela, dans l'espèce, m'est tout à fait égal ? le Génie a ses raisons que la Raison ne connaît pas.

« Mais en voilà assez, je pense, pour démontrer que cet art a ses défauts, comme tout au monde ; qu'il n'est pas l'art parfait, l'art définitif... » (2).

Mais un autre et grave danger réside dans la méthode elle-même : le danger du **solipsisme du drame audio-visuel.**

On connaît la tendance à l'égocentrisme et au solipsisme de tous ceux qui œuvrent dans le domaine de la cinesthétique.

L'égocentrisme de Wagner est largement connu.

Quant à Scriabine (3), déjà Plékhanov raillait ses tendances au solipsisme.

Comme on sait, le solipsisme place au centre de l'univers son propre « moi ». Et lorsqu'il rencontrait Scriabine à Genève par une journée ensoleillée, Plékhanov avait coutume de lui demander ironiquement : « Alors, Alexandre Nikolaïevitch, c'est à vous que nous devons ce beau temps ? »

Mais dans le cas qui nous occupe, il existe le danger de voir des traits semblables se glisser dans la texture même de l'œuvre.

La parfaite union des parties entre elles peut facilement basculer dans une sorte d'introversion de l'œuvre, close sur elle-même.

Peuvent s'obstruer les canaux par lesquels l'œuvre aspire le spectateur ;

peuvent s'enchevêtrer en nœuds les tentacules que l'œuvre dirige vers les pensées et les sentiments du spectateur.

Tel un écureuil dans sa cage, l'œuvre peut se mettre à tourner « en soi », délaisser sa tâche essentielle — attirer en soi le spectateur — et s'enfoncer dans l'autocontemplation de l'union parfaitement harmonieuse de ses parties composantes.

Cela est particulièrement dangereux dans l'état des perceptions de l'homme moderne.

Nous ne pouvons plus nous extasier devant la parfaite harmonie des formes de la sculpture antique de la même façon que le faisaient Winckelmann (4) et ses contemporains.

Nous ne pouvons même pas éprouver l'ivresse de Maspero (5) ou de Champollion devant les surfaces au poli excessif des corps de néphrite de la plastique égyptienne.

Nous sommes davantage émus par le grinçant inexprimé des grès mexicains, ou par l'amoncellement chaotique des détails de leur ornementation (6).

Et la polyphonie audio-visuelle doit soigneusement éviter ce degré de fusion des parties où disparaissent totalement, définitivement et jusqu'au bout les contours de tous les traits qui la composent.

D'autant plus qu'il existe un autre danger : **la fusion commensurable du son et de l'image,** phénomène que nous nommons la « cinesthétique », est le trait typique de ce qu'on appelle « forme de la pensée primaire ».

A mesure que la conscience différenciée se développe, ce n'est que par un effort intérieur, ou dans un élan d'inspiration, ou bien sous l'emprise d'une œuvre d'art que nous sommes capables de retourner à ces vivifiantes sources de la pensée et du sentiment, dont le plus extraordinaire est qu'il n'y existe pas encore de démarcation entre le sentiment et la pensée.

Dans les conditions « normales », cette « primordiale béatitude » de **l'indivis et du non-dissocié** est ressentie par nous soit dans l'état d'ivresse (activement), soit dans l'état de rêve (passivement).

D'une façon ou d'une autre dans un état de « déconnection » et d' « engloutissement ».

Or, nous savons qu'il suffit de nous placer dans les conditions qui résultent d'une certaine ambiance psychique pour qu'immanquablement naisse en nous la sensation psychologique de cette ambiance.

Et, comme résultat, en supplément à « l'introversion » peut apparaître une certaine « somnolence » de l'impression générale.

(A quoi peut contribuer en grande partie l'insuffisance de la diversité rythmique, ce qui donne un certain effet berceur au tout.)

J'en parle par expérience personnelle.

Dans certaines de ses parties, il s'en faut de peu que la première époque de **Ivan le Terrible** ne chavire dans le lent déroulement de visions oniriques qui glissent à côté de la conscience du spectateur — selon leurs propres lois, au gré de leur propre humeur, presque « rien que pour soi », en « solipsisme plastique ».

Par bonheur, ces passages ne sont pas si nombreux.

Par bonheur, le nerf de la tension surgit là où il faut.

Et, par bonheur, l'auditoire ne s'endort pas.

Toutefois, la circonspection et l'honnêteté m'obligent à ne pas taire ce danger et, d'abord, dans l'intérêt même de la méthode — pour que les défaillances partielles de l'application pratique de la méthode ne puissent mettre en cause ni la méthode elle-même, ni les formes du nouveau genre de montage polyphonique qui, déjà contenu en gestation dans **Potemkine,** atteint son parachèvement avec la structure audio-visuelle de **Ivan le Terrible.**

Et encore autre chose.

EN HAUT : PLAN DE « QUE VIVA MEXICO ! ». EN BAS : DESSIN D'EISENSTEIN (EXTRAIT DU MEME RECUEIL).

EN HAUT : PREMIERE « SILLY SYMPHONY », DE WALT DISNEY (« SKELETON DANCE »). EN BAS : « FANTASIA ».

Les déviations stylistiques dans mon travail, tout comme dans le travail de n'importe lequel d'entre nous, ne sont jamais affectation malintentionnée ou invention préméditée.

Notre peuple et notre temps nous dictent ce que nous filmons.

Le peuple et le temps déterminent notre vision des faits.

Or la vision des choses et l'attitude envers les faits dictent le genre et la forme que nous leur donnons.

La structure de l'œuvre, les principes de la solution et le développement des méthodes, sont entièrement issus de la nature du thème et de la manière de traiter ce thème.

Cela détermine la viabilité du thème.

Cela suscite également les évolutions de la méthode.

Et c'est cela aussi qui nourrit l'inspiration dans la création et les constantes recherches du nouveau.

POSTFACE

Lorsqu'on s'enfonce trop dans l'analyse, il vous vient parfois des doutes : est-ce que tout cela présente un intérêt quelconque pour un autre que soi-même et ne s'agit-il pas, en fait, d'une « analyse pour l'analyse » selon le type du trop fameux « l'art pour l'art » ? [7]

Est-il bien utile de se montrer aussi prolixe en parlant du paysage et de la musique, de la structure musicale du paysage émotionnel, des particularités de la composition musicale du paysage en peinture, etc ?

Cela n'a-t-il pas un intérêt purement académique et rétrospectif ?

Et cela présente-t-il un rapport quelconque avec ce qui se fait au cinéma actuellement et ce qui va se faire dans un proche avenir ?

Hélas ! Nous sommes loin d'une analyse pour l'analyse, il ne s'agit nullement de curiosité pour le suranné et le dépassé, mais bel et bien de thèmes très actuels de la cinématographie des prochaines décennies !

C'est à peine si l'on en arrive à la maîtrise technique de la couleur qui demeure incomprise et non assimilée esthétiquement — ne fût-ce que dans la plus modeste mesure.

Et, à la lumière des « catastrophes de couleur » que sont presque tous les films en couleur réalisés à ce jour, un travail théorique sur les problèmes de l'objet du film, de sa couleur et de leur union avec la musique, prend une énorme importance.

Le qualificatif « catastrophe de couleur » définissant la non-assimilation de la couleur au cinéma, ne s'applique, fort malheureusement, pas seulement à ces films où la couleur ne figure qu'à titre de nouveauté sensationnelle — tels que **Le Voleur de Bagdad** [8] et **Le Livre de la jungle** [9], tel également **Le Bal des sirènes** de la firme « M-G-M » [10].

Tels sont aussi, hélas, deux films dont les aspirations paraissent tout autres et que, par un effet de hasard, j'ai vu deux jours consécutifs alors que j'étais, précisément, plongé dans le travail sur le paysage chinois pour ce texte-ci : il s'agit de **Bambi** de mon ami Disney [11] (que j'ai vu avec beaucoup de retard) et du **Chopin** [12] produit par la « Columbia » en 1944. C'est le premier de ces films qui m'a le plus chagriné par sa complète insuffisance, par l'absence absolue de la musicalité **dans le paysage et la couleur.**

Disney est un maître stupéfiant et un génie insurpassé dans la création des équivalences audio-visuelles de la musique **par le mouvement autonome des lignes** et l'interprétation graphique de la démarche intérieure de la musique (encore plus souvent de la mélodie que du rythme !). Il est étonnant dans ce domaine quand il a affaire au système du mouvement comiquement outré des caractères humains sous le masque des bêtes drôlatiques ; mais ce même Disney est incroyablement aveugle lorsqu'il s'agit du **paysage** — de **la musicalité du paysage** et, en même temps, de **la musicalité de la couleur et des tons.**

Déjà, dans ses œuvres de début — ses meilleures séries à mon avis — les « Silly Symphonies » — Disney alarmait par la totale **rupture stylistique** entre l'infantilisme impuissant du badigeonnage du fond et la stupéfiante perfection du mouvement et des personnages mobiles du premier plan...

En particulier, cela sautait brutalement aux yeux dans ce chef-d'œuvre de motilité-équivalence de la musique qu'est la danse des squelettes au son de la « Danse macabre » de Saint-Saëns [13], où un fond morne, naturalistement ombré, s'affirmait particulièrement et affreusement déplaisant.

Cela allait mieux dans les séries de Mickey, surtout dans les noires, car le paysage y était généralement maintenu dans la même manière linéaire-graphique avec des remplissages au noir des parties du paysage et du fond — tout comme pour les dessins de Mickey et de Minnie eux-mêmes.

Il ne faut pas oublier que Disney porte, comme on dit, l'entière responsabilité de ce qui concerne le ratage de ses paysages : contrairement à nous autres, obligés de courir après les effets de la

nature réelle et de lui mendier à genoux les éléments de symphonies des couchants et levers du soleil, des aubes brumeuses ou des fuites de nuages d'orage, Disney, lui, reste le maître total de l'atmosphère et des éléments de son paysage !

Mieux que cela, les moyens propres à son art donnent aux éléments du paysage — dans une réelle déformation — des possibilités absolument illimitées de vivre et de vibrer en accord avec le ton émotionnel de l'action.

Ici sont possibles et un réel **déroulement** et une évolution **effective** du paysage, le passage d'un élément du paysage à un autre — et pas uniquement par le moyen d'un travelling latéral borné, ou par un simple travelling arrière de la caméra s'éloignant du grossier bariolage naturaliste du fond — comme cela se passe, mettons, dans **Bambi** où cet effet est particulièrement désagréable.

Mais cela ne suffit pas : vient s'y joindre la totale rupture stylistique entre le dessin des personnages — plat, **à volume purement conventionnel** — et **l'artificielle tri-dimensionalité du décor**, soigneusement peinturluré, avec toute l'application d'une imagerie de mauvais aloi.

C'est là, précisément, que la connaissance du paysage chinois eût pu largement servir, car malgré tout, en plus des effets « saisonniers » (hiver, printemps), ces paysages ont parfois la prétention d'exprimer une « atmosphère » émotionnellement chargée. Cependant, l'on a oublié que pour cela une certaine « dématérialisation » des éléments du paysage est indispensable. Au lieu de cela on nous offre un décor pignoché à la façon des oléographies, **objectif avec insistance** et qui, à la différence du paysage chinois où tout n'est que suggéré, **ne se prête aucunement à la transmission d'un état émotionnel.**

Dans **Bambi,** où il n'était plus question de **paradoxes parodiques,** mais d'un **authentique lyrisme,** il eût fallu justement s'en tenir à la douce fluidité des formes du décor et du fond, leur permettant de se fondre l'une dans l'autre et de répondre aux changements d'état émotionnel, créant par ce courant une véritable musique plastique.

D'autre part, ce fut une erreur, me semble-t-il, que de conserver pour **Bambi** l'ancienne manière du dessin de Disney, avec son tracé des contours précis et fermé et le constant **cerné** des taches colorées.

Dans les œuvres précédentes de Disney, cette manière correspondait tout à fait au charme fondamental et paradoxal de Mickey : Disney obligeait une forme objectivement figurative et close sur elle-même à se comporter en jeu aisé et non matériel des lignes et des surfaces libres. C'est l'un des principaux ressorts du comique de ses œuvres. Mais dans **Bambi** il s'agit de tout autre chose.

Ici le lyrisme tient la première place.

A un paysage résolu d'une manière convenable devaient s'incorporer les personnages formés de **traits interrompus** — que nous connaissons également par le **graphisme** chinois — et de douces taches de couleur aux bords lavés. Cela est aussi typique de l'art chinois, cette fois dans la **peinture,** dans la représentation de bestioles duveteuses — petits singes ou oisillons.

Tout cela est d'autant plus triste et fâcheux que dans les esquisses du film **Bambi** s'ébauchait, semble-t-il, la complète harmonie du tracé des personnages et du fond, et que la manière du dessin et des recherches colorées était fort proche de ce dont je déplore ici la carence [14].

Un film entièrement dessiné et qui n'a pas su trouver **la manière graphique et picturale** d'exprimer entièrement ses aspirations, un film entièrement dessiné et qui n'a pas su trouver **l'unité stylistique du milieu ambiant et des personnages** — c'est évidemment un spectacle des plus affligeants.

Et bien davantage, lorsqu'on se rappelle que l'on y arrivait parfois même au théâtre, où grâce à la couleur et à la lumière, l'acteur réellement tri-dimensionnel et les éléments plats du décor venaient se fondre en un tout ! [16]

Dans le cas du second film le tableau n'est pas moins affligeant.

A vrai dire, **dans l'aspect purement plastique,** toute **surface de chaque plan** est une sorte de « paysage » en couleurs ou en camaïeu — non par ce que le plan **représente,** mais par la **sensation émotionnelle** qu'il doit donner, étant ressenti comme un **tout** à l'intérieur du déroulement successif des séquences du montage.

Et si de tels plans sont destinés à faire écho en équivalence plastique à une musique aussi intensément poétique que celle de Chopin, il semble qu'il serait difficile de trouver un problème plus merveilleux et plus exaltant.

Créer la symphonie colorée d'une tendre pâleur de tons (répondant aux Nocturnes et Préludes de Chopin) est une tâche pleine de séduction.

Or, au lieu de cela, que voyons-nous dans le film **Chopin ?**

Une espèce de minestrone de fragments colorés que rien ne relie ni entre eux, ni avec les autres, ni avec la logique des sentiments, ni avec l'ambiance et l'atmosphère de la scène, ni — avant tout — plus important que tout — plus indispensable que tout — avec l'unicité de la démarche de la pensée musicale du compositeur !

Et nous voici à nouveau en présence de l'obstiné

EN HAUT : « LE CUIRASSE POTEMKINE ». EN BAS : « ALEXANDRE NEVSKY ».

coloriage des objets isolés, au lieu de voir la commune et rigoureuse suite [16] spatiale qu'ils composent.

A nouveau, c'est le jeu avec **des objets de couleur** et non avec **la couleur des objets.**

Cet échec est d'autant plus honteux pour le cinéma, que même le théâtre — et, précisément, sur la musique de Chopin — avait réussi à traduire avec une étonnante finesse **la sonorité colorée de la musique** en une **action scénique plastique et colorée.**

Je me souviens encore du ballet « Chopiniana » mis en scène par Fokine à l'ex-théâtre Mariinsky [17] et, bien que cela date d'une trentaine d'années, je me rappelle la sensation de fusion totale des modulations de la musique et des modulations de la couleur — de l'argenté au violet et du blanc au bleu pâle, et comment la lumière et la couleur faisaient écho au mouvement poétiquement assoupi des ballerines en glissant sur la blancheur de leurs tutus...

Je continue à croire fermement que les problèmes de la couleur seront résolus, précisément, par notre cinématographie qui, depuis la période du cinéma muet, affirme sa nette tendance à devenir « colorée » et audio-visuelle.

C'est ce que j'écrivais dans « Kinogazeta » encore en 1940 (le numéro du 29-5-40 : « Non pas en couleurs, mais coloré ») ! [18]

« ... Les meilleurs travaux de nos opérateurs sont en fait, depuis longtemps, colorés potentiellement. Sans doute s'agit-il encore d'une « petite palette », d'un diapason blanc-gris-noir, mais à aucun moment les meilleures œuvres ne donnent l'impression d'être ainsi « tricolorées » par pauvreté de moyens expressifs.

« Il y a là une telle puissance de composition picturale qu'on croit avoir affaire à une autolimitation préconçue chez les maitres tels que Tissé, Moskvine, Kosmatov [19] désireux, semblerait-il, de ne s'exprimer que par le moyen de trois couleurs : blanc, gris, noir, au lieu de toute la palette possible.

« De même, en se limitant dans une certaine partie de l'ouverture de « Iolante », Tchaïkovsky ne s'exprime que par les seuls instruments à vent.

« Ainsi, dans « Roméo et Juliette » de Tchaïkovsky [20], au second acte du balllet, subitement, les seules mandolines se mettent à parler au lieu de tout l'orchestre.

« Dans les meilleurs travaux de nos opérateurs, le noir, le gris et le blanc n'étaient jamais ressentis comme une absence de la couleur, mais toujours comme une gamme colorée précise, dans laquelle (ou dans les variations de laquelle) demeuraient contenus non seulement l'unité plastique de l'image du film, mais aussi l'unité thématique et le mouvement de tout le film.

« La tonalité grise fut la gamme de **Potemkine.** Trois éléments la composaient : le gris dur et luisant des flancs du cuirassé, la douce tonalité du gris estompé des brumes rappelant Whistler, et une troisième matière qui, eût-on dit, réunissait les deux premières, prenant à l'une son brillant et à l'autre sa douceur — les variations de la surface marine, prise toujours dans la même gamme grise.

« Dans ce film, le ton gris versait dans les extrêmes.

« Dans la couleur noire. Vareuses noires du personnel du commandement et les plans noirs de l'angoisse nocturne.

« Et dans la couleur blanche. La bâche blanche de la scène de l'exécution. Les voiles blanches des yoles s'élançant vers le cuirassé. L'envol des bérets blancs des marins à la fin — qui était comme une explosion de l'étouffant linceul de toile, lacéré par la poussée révolutionnaire de l'année 1905.

« **Octobre** était entièrement maintenu dans une tonalité de noir velouté. Avec ces luisances noires qu'ont dans la nature les monuments, les grilles et les pavés sous la pluie — et, en photographie, l'or, les dorures et le bronze.

L'Ancien et le nouveau [21] avait le blanc pour couleur de base. Le sovkhoze blanc. Les nuages. Les flots de lait. Les fleurs. Dans les motifs gris du début — la misère. Dans les motifs noirs — les crimes et les méfaits. Le blanc intervenait, encore et encore, blanc lié au thème de la joie et des nouvelles formes de l'économie communautaire. La couleur blanche naissait dans le film au cours de la scène de la plus grande tension : la scène de l'attente de la première goutte tombant de la centrifugeuse. Et, en apparaissant avec cette goutte, la couleur blanche — en plans du sovkhoze, en fleuves de lait, en troupeaux et volailles, venait porter à l'écran le thème de la joie.

« Dans le film **Le Cuirassé Potemkine**, la couleur rouge du drapeau faisait irruption en fanfare, mais elle était surtout efficace parce qu'ici il ne s'agissait pas seulement de la couleur, mais en premier lieu, de signification. [22]

« Et en abordant les problèmes de la couleur au cinéma, c'est à cela précisément qu'il faut penser — au sens, à la signification de la couleur.

« Moins nettement que chez Tissé et d'une façon moins constante dans sa logique, le même jeu se retrouve chez Golovnia [23] dans **La Mère :** du début d'un noir huileux : bottes, perquisition de nuit et éclairage à la Rembrandt — en passant par la grisaille de la prison — vers la blancheur

de la débâcle des glaces, encore accentuée par les sombres masses humaines aux visages rayonnants.

« En conservant toutes les qualités du cinéma muet dans ce domaine et, notamment, en sidérant la presse étrangère parce que ce n'est pas la traditionnelle couleur noire qui est ici dévolue aux scélérats, mais un blanc éclatant, **Nevsky** (24) va encore plus loin dans ce sens.

« Diable sait comment, par quels subterfuges technologiques, mais Tissé atteint par moments — indubitablement, tangiblement — une véritable illusion colorée.

« Moi-même, je me prends parfois à voir le ciel bleu dans le combat sur la glace et l'herbe du début d'un gris verdâtre. Tout comme j'ai devant les yeux les séquences de « l'enterrement de Batko Bojenko » (25) — du doré qui passe dans de l'indigo, et les séquences du début de **Ivan** (26) bleu-vert.

« Avec la venue du son, ces « coloréléments » d'une photographie « non colorée » selon la terminologie, ont pris une signification particulière. Car, précisément, c'est par ces qualités de la photographie que se réalise pour l'essentiel l'alliance la plus subtile du son et de l'image — l'alliance mélodique... »

Pour terminer, je ne peux m'empêcher de rappeler ici un merveilleux exemple littéraire de symphonie audio-visuelle et qui, de surcroît, est aussi **monochrome par la couleur, tout en présentant une éblouissante diversité de factures et de nuances de différentes matières.**

C'est l'un des exemples les plus enchanteurs des structures « symphoniques » de Zola, pris dans la scène des « Soldes du blanc » dans le roman « Au bonheur des dames » :

« — Oh ! extraordinaire ! répétaient ces dames. Inouï !

« Elles ne se lassaient pas de cette chanson du blanc, que chantaient les étoffes de la maison entière. Mouret n'avait encore rien fait de plus vaste, c'était le coup de génie de son art de l'étalage. Sous l'écroulement de ces blancheurs, dans l'apparent désordre des tissus, tombés comme au hasard des cases éventrées, il y avait une phrase harmonique, le blanc suivi et développé dans tous ses tons qui naissait, grandissait, s'épanouissait, avec l'orchestration compliquée d'une fugue de maître dont le développement continu emporte les âmes d'un vol sans cesse élargi. Rien que du blanc, et jamais le même blanc, tous les blancs, s'enlevant les uns sur les autres, s'opposant, se complétant, arrivant à l'éclat même de la lumière. Cela partait des blancs mats du calicot et de la toile, des blancs sourds de la flanelle et du drap ; puis, venaient les velours, les soies, les satins, une gamme montante, le blanc peu à peu allumé, finissant en petites flammes aux cassures des plis; et le blanc s'envolait avec la transparence des rideaux, devenaient de la clarté libre avec les mousselines, les guipures, les dentelles, les tulles surtout, si légers, qu'ils étaient comme la note extrême et perdue ; tandis que l'argent des pièces de soie orientale chantait le plus haut, au fond de l'alcôve géante... »

Cette citation est particulièrement à sa place ici, à la fin de notre ouvrage.

Et non seulement parce qu'elle offre un éclatant, un éblouissant modèle de la manière dont il convient de résoudre les problèmes de la couleur, quelle que soit la richesse de la palette dont l'artiste dispose (et, à cet égard, il ne serait pas mauvais de se rappeler aussi et de relire sans cesse les autres romans de cet étonnant maître coloriste — Emile Zola) (27).

Mais avant tout, peut-être, parce que la vision musicale des phénomènes du réel, si caractéristique de la perception et de la manière narrative de Zola, a par bien des côtés, influé sur l'élaboration de la méthode de la musique visuelle de notre cinéma muet.

Pour ce qui est de la part personnelle que j'ai prise à cette œuvre commune, je n'aurai jamais honte, quant à moi, de « boire à la santé » — au même titre qu'à mes autres maîtres (28) — du grand maître de la musique visuelle — Emile Zola.

Il est curieux de noter que la tradition littéraire de la « non-indifférente nature », venue en grande partie de Zola, fut reprise précisément par notre tradition cinématographique, dans notre cinéma muet.

Il est tout à fait caractéristique que même les adaptations de Zola à l'écran : et **Thérèse Raquin** (29), et **L'Argent** (30) filmé jadis à la manière « moderniste », et **Nana** (31) de Renoir, ont totalement ignoré un trait aussi frappant et aussi profondément musical - cinématographique du grand Français.

Cette carence est particulièrement irritante — en présence d'un niveau d'interprétation tout à fait satisfaisant — dans une œuvre aussi bouleversante de richesse potentielle que **La Bête humaine** (32). Dans ce film nous n'avons rien vu de l'étonnante symphonie du chemin de fer, des locomotives, rails, huile de machines, charbon, vapeur et sémaphores, de tout ce qui est si passionnant par les rythmes, les tempos, la couleur, la matière et le son dans le roman lui-même.

Quelques ternes passages des trains, filmés à la manière des actualités... Quelques coins de gares, inexpressifs... Deux-trois quais vides... Peut-être

que tout cela correspondait aux « mots d'ordre » désuets et scholastiquement compris de l'école naturaliste, mais on n'y trouvait pas un grain d'ardeur et de frémissement, de passion et de lyrisme enclos dans les pages du grand mage, enchanteur et, avant tout, poète : Zola.

Et là est, peut-être, la clef du mystère — la raison pourquoi c'est justement chez nous, pendant la période particulièrement fougueuse de notre cinématographie, que vint s'épanouir avec tant de richesse le prédécesseur du cinéma sonore — le cinéma de la « non-indifférente nature ».

Car — bon sang de bonsoir ! — la « non-indifférente nature » est tout d'abord en dedans de nous-mêmes : ce qui est non-indifférent en premier lieu, ce n'est pas la nature qui nous environne, mais notre propre nature — la nature de l'homme ; ce n'est pas avec indifférence mais passionnellement, activement et en créateur concerné, que l'homme aborde le monde qu'il réédifie.

Et la fougueuse reconstruction de la nature dans l'art est comme une image de cette puissante reconstruction du monde qu'entreprit notre glorieuse génération.

Car ce qui nous entoure, ce n'est pas le monde « vu à travers un tempérament » (33), mais un monde qui a été créé et qui se recrée selon les impératifs de ce tempérament révolutionnaire et créateur de notre exceptionnel pays et de notre époque exceptionnelle.

Et la non-indifférence de notre propre nature humaine, collaborant à la grande œuvre historique entreprise par le meilleur de l'humanité, est le gage impérissable de l'immortelle substance des grands arts qui, par tous les moyens à eux impartis, chantent la grandeur de l'Homme — bâtisseur et créateur (34). — S.M. EISENSTEIN.

(« Œuvres choisies », t. 3, p. 419-432).

NOTES

1) Allusion à l'appellation russe « rasoir sans danger ». S.M.E. avait rencontré en Californie le vieux roi du rasage et en gardait un souvenir amusé et sympathique.

2) Saint-Saëns, « Portraits et souvenirs » (1909), p. 295-296. (Calmann-Lévy). Nous respectons la division en paragraphes d'Eisenstein, légèrement différente de l'originale.

3) Alexandre Scriabine (1871-1915). Grand compositeur et pianiste, auteur de plusieurs « poèmes » symphoniques et pour piano. S.M.E. le cite à la suite de Diderot et de Wagner parmi les grands « promoteurs de la synthèse audio-visuelle ».

4) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Historien d'art et archéologue allemand, fut le premier à étudier les monuments antiques.

5) Gaston Maspero (1846-1916). Egyptologue français.

6) S.M.E. fut profondément impressionné par les sculptures précolombiennes, comme en témoigne, entre autres, l'admirable recueil de « Dessins Mexicains d'Eisenstein » qui vient de paraître à Moscou.

7) En français dans le texte.

8) *The Thief of Bagdad,* film d'Alexander Korda, réalisé par Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan (1940).

9) *Jungle Book,* film de Zoltan Korda (1941) ; en U.R.S.S. *Mowgli.*

10) *Bathing Beauty*, de George Sidney (1944).

11) Dans « Le petit cheval de Viatka », son étude inachevée sur la couleur, S.M.E. écrit : « La couleur chez Disney, ça ne m'arrange pas... La couleur est musicalement inorganique... Et la couleur ne participe pas au comique des situations. » (*Bambi* date de 1942.)

12) *A Song to Remember* (*La Chanson du Souvenir*), film de Charles Vidor (1944).

13) Il s'agit de *The Skeleton Dance*, première des « Silly Symphonies » (1928).

14) « Je connais certaines de ces esquisses par le bon livre de Robert D. Feild « The Art of Walt Disney » (1942, planches 112-115 et surtout 119). ». (Note de S.M.E.)

15) Dans « Un amour de Tchékhov », le récent film de Sergueï Youtkevitch, le décor peint démonstrativement plat, et les acteurs vivants forment un tout parfaitement harmonieux, plein de charme et d'humour.

16) Chez S.M.E. le mot est toujours pris dans son acception musicale.

17) La première de ce ballet de Mikhaïl Fokine (1880-1942) eut lieu en 1907 au théâtre Mariinsky, l'Opéra de Pétersbourg.

18) Cet article a été traduit en français sous le titre « La couleur au cinéma ou le cinéma en couleur ? », dans « Réflexions d'un cinéaste ».

19) Edouard Tissé (1897-1961), opérateur attitré de S.M.E.; Andreï Moskvine (1901-1960), faisait partie du groupe « Feks » de Kosintzev et Trauberg, dont il tourna tous les films, responsable de la photo des intérieurs d'*Ivan le Terrible ;* Leonid Kosmatov (né en 1901), a travaillé avec Youly Raïzman et Grigory Rochal, tourna avec Dovjenko un intéressant film en couleur, *Mitchourine* (après la mort de S.M.E.).

20) Lapsus calami de S.M.E., qui fait allusion au ballet de Sergeï Prokofiev.

21) D'abord intitulé *La Ligne générale*, titre conservé en français.

22) Victor Chklovski écrivait à l'époque : « La couleur rouge était-elle utile ?... Je crois que oui. On ne peut reprocher à l'artiste le fait que pendant la projection ce n'est pas lui qu'on applaudit mais la Révolution. » (« Cinq feuilletons sur Eisenstein », 1928.)

23) Anatoly Golovnia (né en 1901), professeur au V.G.I.K., a tourné presque tous les films de Vsévolod Poudovkine.

24) Il est étrange que l'on s'obstine à écrire « Newski » alors que l'on écrit correctement « Néva ». (Nevsky signifie « de la Néva »). Et voilà pourquoi l'homme-dictionnaire de « Europe I » invite les auditeurs à voir le beau film « Alexandre News-ki » — prononcé à l'anglaise !

25) Dans le film *Chtchors* d'Alexandre Dovjenko (1939).

26) Premier film sonore de Dovjenko (1932).

27) Avec Maupassant, Zola est l'un des écrivains étrangers les plus aimés des Russes.

28) Dont en premier lieu, le rénovateur du théâtre Vsévolod Meyerhold.

29) Film réalisé en Allemagne par Jacques Feyder (1928).

30) Film de Marcel L'Herbier (1927).

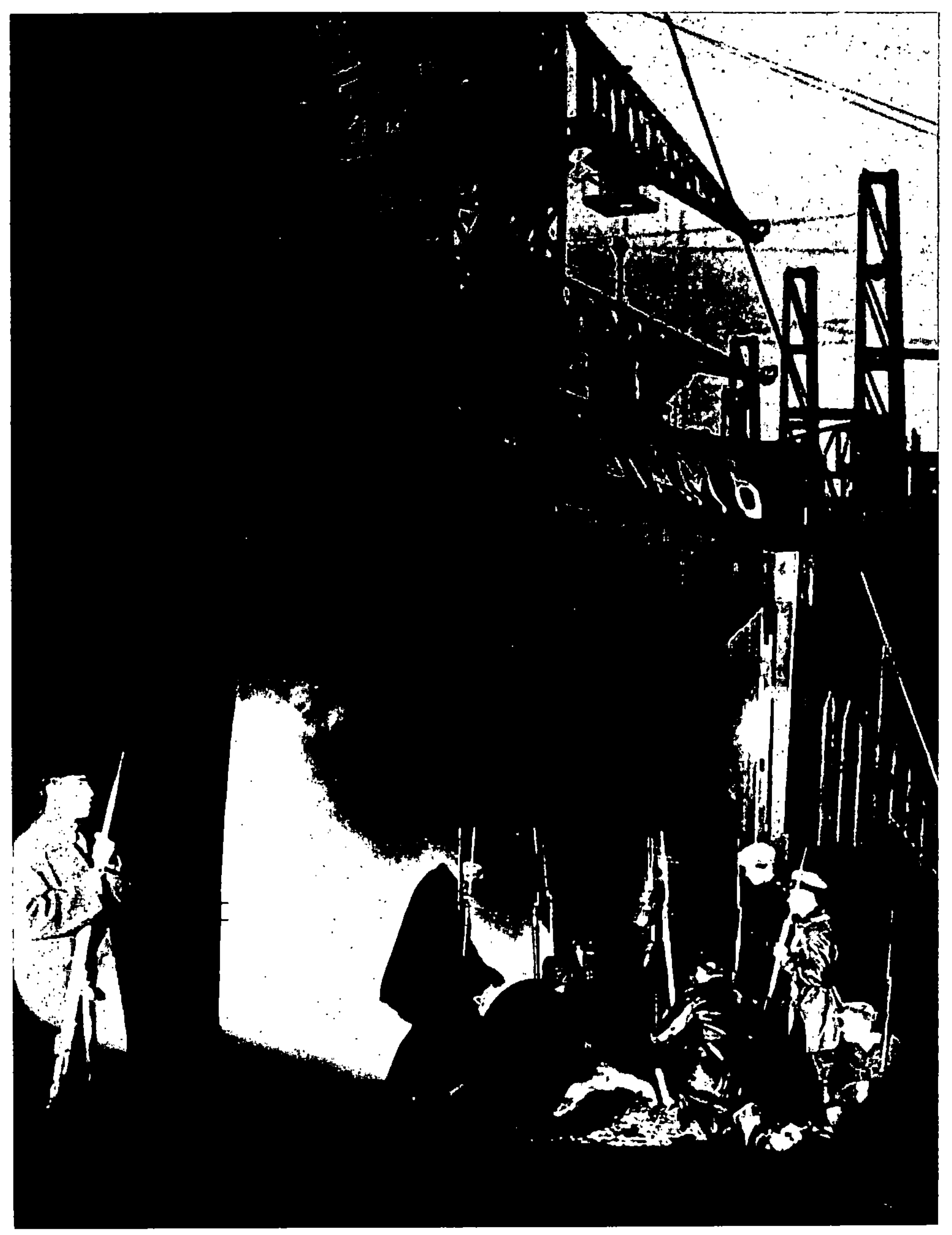
31) Film de Jean Renoir (1926).

32) Film de Jean Renoir (1938).

33) En russe, ce mot français a toujours le sens positif — fougue, ardeur. On ne peut dire en russe « tempérament froid, lymphatique » etc.

34) Ainsi s'achève l'œuvre théorique capitale de S.M.E. dont nous avons publié de très larges extraits. (Voir nos 211, 213, 214, 216, 217, 218.) La dernière partie de l'ouvrage, titrée comme l'ensemble de ce livre en quatre parties : « La non-indifférente nature », était d'abord destinée au recueil commémorant les 20 ans du film *Le Cuirassé Potemkine*. Ce recueil vient enfin de paraitre, mais de nouveaux documents ont remplacé les textes déjà connus — comme celui-ci.

Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein » publiées sous la direction Serguei Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer.



« OCTOBRE », de S.M. EISENSTEIN (PHOTOGRAPHIE E. TISSE).



The Building to be built

(▨ - 70%-ная написанность) Moscow 10/III 39.

NB.

Если бы я был Эккартсгаузеном, я тоже бы изобразил весь представший мне образ.

Здесь хорошо: 1° двухступенчатость в выразительности человека.

2° Монтаж, как дверь к пониманию образа.

3° Образ стоящий на базе выразительности человека

4° Что все исследование оковано методом диалектики — nec plus ultra философии и методом кино — nec plus ultra в сегодняшней стадии развития искусства

5° Монтаж уже написан вертикально, т.е. объединяя все о нем, вплоть до последнего понимания о звуке.

« L'EDIFICE A CONSTRUIRE ». DESSIN DE S.M. EISENSTEIN.

Mikhaïl Romm

Propos liminaires sur le maître
par Mikhaïl Romm

Les cours d'Eisenstein à V.G.I.K. sont un phénomène rigoureusement unique et jamais vu. Année après année, dans ses conférences, Eisenstein construisait cet édifice — et son travail vient enrichir non seulement la littérature soviétique, mais toute la littérature mondiale consacrée au problème de la mise en scène.

Il enseigna cette discipline, et au cours des années de ses plus grandes victoires créatrices, et durant les années marquées par les plus grands malheurs et les plus douloureux échecs. La pédagogie était pour lui un besoin organique et formait une part importante aussi bien de son expression artistique que de son œuvre de savant.

Dans son célèbre « Plan », Eisenstein désignait les parties de l'édifice de la réalisation cinématographique qu'il avait eu le temps de comprendre et d'exprimer, et celles qu'il lui fallait encore repenser, écrire et enseigner dans ses cours. L'œuvre théorique fondamentale de sa vie resta inachevée : tous les textes de ses cours n'ont pas été notés par écrit, il s'en faut même de beaucoup ; et ceux qui ont été transcrits n'ont pas toujours été relus et corrigés. Il y en a de perdus, semble-t-il, ou bien on ne les a pas encore retrouvés. Cependant, Eisenstein en rassembla une partie dans le premier tome de sa « Mise en scène ».

Afin de bien comprendre l'atmosphère dans laquelle se déroulaient pour l'essentiel les cours rassemblés dans ce livre, il faut se rappeler les années 1933-1934. C'est en ces années que, dans notre pays (avec un certain retard par rapport aux pays cinématographiques de l'Ouest), le cinéma sonore était en train d'évincer définitivement le cinéma muet.

Les plus grands maîtres du cinéma soviétique muet, ceux qui avaient créé sa gloire dans les années 20, se trouvèrent en face d'un problème ardu : la restructuration de leur méthode de réalisation. Et le pays vivait une restructuration sociale d'une envergure inouïe, ce qui exigeait aussi des maîtres-cinéastes une reconsidération de leurs voies artistiques.

Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, l'avant-garde de notre cinématographie, les grands capitaines de sa période muette, vivaient des années difficiles. C'est Sergueï Mikhaïlovitch qui avait le plus de mal. Deux années auparavant, il était rentré d'un long voyage à l'étranger. il était rentré avec la presque totalité de la matière filmique de son œuvre *Que viva Mexico* — et il fut privé de la possibilité de monter et de montrer ce film à l'écran. Il était en violent conflit avec la direction cinématographique d'alors, ses projets de travail ne se réalisaient pas.

Cette période s'acheva un an plus tard par le travail sur *Le Pré de Béjine* — travail qui mena Eisenstein à l'une des plus douloureuses catastrophes de sa vie.

C'est durant ces années-là, précisément, années si complexes pour son œuvre de créateur, que se développa avec une particulière force l'activité théorique et pédagogique d'Eisenstein — son puissant tempérament de penseur y trouvait une issue. Ce qui frappe dans ses cours, c'est la stupéfiante flamme de la pensée, l'envolée de la fantaisie, l'incroyable richesse de la matière englobée, l'extraordinaire originalité des recherches. En les lisant, on perçoit nettement l'incessant travail, la tension de l'appareil réalisateur, contraint de rester inactif au cours de ces années.

Et en même temps on suit clairement la démarche générale de la logique eisensteinienne, sa compréhension particulière des problèmes de la mise en scène.

Eisenstein vint au cinéma du théâtre. Sa propre biographie fut pour lui la clé de la compréhension de la mise en scène, généralement parlant. Il inventa et édifia en système le terme « misencadre » *. Rien que ce terme clair et précis — et en son temps osé, nous fait sentir qu'il considère le cinéma comme un prolongement du théâtre, comme son développement. La « misencadre » est le pas suivant, plus complexe et à un niveau supérieur, de la mise en scène — le transfert de l'action dans le système des « cadres » (plans), du montage. « Commençons par la mise en scène théâtrale parce que c'est la plus simple, semble dire Eisenstein, et puis nous passerons à la misencadre, une expression plus complexe et plus parfaite de l'action. »

Le travail de mise en scène d'un épisode des plus simples occupe plus de 400 pages et forme l'essentiel du présent livre. Jour après jour, Eisenstein approfondit les recherches sur ce fragment simpliste, en épuise toutes les possibilités « misenscéniques » sans aborder le problème du plan cinématographique. A travers le théâtre, il mène ses auditeurs vers le cinéma qu'ils connaîtront lorsqu'ils auront un an de plus.

(Cette méthode, fondée par Eisenstein à G.I.K.**, s'est conservée jusqu'à ce jour. Tous les programmes du V.G.I.K., élaborés au cours de décennies, sont construits précisément selon cette méthode. Nous menons les étudiants à partir de la mise en scène théâtrale. à travers le plateau théâtral, vers une progressive complexité des problèmes et nous les faisons déboucher sur les prémisses de la cinématographie.)

Eisenstein analyse avec ses élèves toutes les possibilités qu'un événement très simple offre à une action expressive sur les tréteaux. Chaque pas, chaque mouvement, chaque élément microscopique de la psychologie et des rapports humains, sont contrôlés avec rigueur et logique en considérant l'intelligence, la force et l'expressivité dramatique de l'action.

Dans la conception d'Eisenstein, le rythme était la solution signifiante au premier chef. Il ne reconnaissait pas le rythme en soi — hors du sens fondamental du contenu. Lorsqu'il demandait d'ébaucher le rythme d'une scène, il exigeait qu'on détermine le point culminant et, à partir de là, qu'on recherche la solution des parties subordonnées de l'action, autrement dit de trouver la forme rythmique. Cela est diamétralement opposé au for-

malisme dont on accusa souvent Eisenstein. Bien au contraire, c'est le stade supérieur d'un art repensé et profondément concret.

Le fait que ces cours se rapportent aux fondations de l'édifice de la réalisation — à la mise en scène — nous intéresse tout particulièrement, car les ultérieures superstructures s'élevant sur ces fondations, superstructures proprement cinématographiques, devaient bientôt offrir à Eisenstein bon nombre de difficultés : l'harmonieux système du montage du cinéma muet, comme je l'ai dit plus haut, subissait au début des années 30 une refonte sérieuse.

En se mettant à parler, l'acteur se révéla un élément entièrement nouveau et posant des problèmes complexes aux maîtres de la cinématographie muette. En se mettant à parler, l'acteur apporta immédiatement la notion d'une durée réelle, d'une continuité d'action chez l'interprète, c'est-à-dire apporta précisément des éléments en conflit avec lesquels s'affirmait l'art d'Eisenstein de la période muette.

Des années plus tard, en réalisant ses autres films, il devait trouver dans la si complexe polyphonie de la seconde époque d'*Ivan le Terrible* la brillante méthode de l'union intime de toutes les composantes du cinéma sonore.

Dans la première moitié des années 30, Eisenstein ne faisait que prévoir cette polyphonie, il la réfléchissait théoriquement et se préparait seulement à sa réalisation pratique.

Mais les cours d'Eisenstein n'abordent pas ce processus de la rupture des habituelles représentations cinématographiques. Ils se rapportent à cette base profonde, fondamentale de l'art du réalisateur qui, inéluctablement, forme le support de toute mise en scène de n'importe quel genre.

Stupéfiante est la richesse de la fantaisie créatrice d'Eisenstein, sa capacité d'utiliser jusqu'au bout, jusqu'à la dernière goutte, chaque mouvement scénique, chaque geste de l'acteur, chaque situation — de les presser comme une éponge si l'on peut dire. Stupéfiantes, son obstination et la patience avec laquelle il force ses élèves à réfléchir à fond sur chaque seconde de l'action théâtrale, à y chercher la logique du comportement, l'efficacité maximale, la précision de la pensée, la finesse des sentiments. Un élève d'Eisenstein doit voir clair, entendre nettement, avoir à sa disposition, en provision, des dizaines de solutions possibles pour n'importe quelle scène, n'importe quel épisode.

La transcription sténographique la plus parfaite ne peut rendre l'atmosphère des cours de Sergueï Mikhaïlovitch, car chaque cours était une magnifique représentation, une sorte de jeu théâtral. Le jeu théâtral, ce n'était pas ce que l'on montrait sur la scène, le jeu théâtral c'était la manière d'Eisenstein de conduire le cours, sa façon d'entamer la discussion avec ses élèves, ses incessantes provocations, son adresse à piquer, à exciter, à extraire la pensée de l'auditeur — et l'enflammer à son propre tempérament, l'obliger à s'émouvoir.

En même temps qu'un jeu théâtral, ces cours étaient aussi un vif jeu intellectuel, je dirais même un jeu passionné, serré — jeu du maître et de ses élèves. Le gain, c'était une félicitation de Sergueï Mikhaïlovitch.

Eisenstein se préparait très soigneusement à ces cours. Parfois, les auditeurs avaient l'impression qu'il improvisait : répliquant du tac au tac, proposant différentes solutions, discutant ceci, acceptant cela, il paraissait inventer sur-le-champ, là, sur place, sur le tableau noir ou en mimant la démonstration des versions différentes spontanément surgies. En réalité, toutes ces différentes versions avaient été méticuleusement réfléchies, la plupart des solutions étaient esquissées d'avance, parfois même dessinées.

Il se préparait à ses cours comme à une sorte de combat, car chaque cours était pour Eisenstein une vérification de lui-même. En avançant d'un pas avec ses élèves vers la compréhension du problème proposé, Eisenstein se contrôlait lui-même, analysait toutes les possibilités offertes par la situation donnée. C'était son exercice personnel. En enseignant il étudiait, en examinant il s'examinait, en rejetant les propositions avancées par ses élèves il vérifiait maintes fois ses propres solutions, il cherchait des voies pour lui-même.

Il obligeait ses élèves à exercer constamment leur tempérament esthétique. Ses cours étaient une étude de la méthode qui, comme il le pensait lui-même, pouvait être utilisée en pratique dans n'importe quel cas.

Etant lui-même un érudit, s'appuyant dans son propre travail sur un bagage véritablement énorme de connaissances accumulées, il harcelait ses étudiants, les poussait, développait en eux l'avidité de toutes les branches de la connaissance, de tous les genres de l'art, de tous les phénomènes de la vie, l'intérêt pour l'histoire de la société humaine, l'histoire de la culture matérielle, la politique, la vie sociale, la science, la vie quotidienne, les hommes. Il s'efforçait d'apprendre aux étudiants à utiliser la matière la plus insolite au prime abord et d'en tirer des conclusions pratiques, des associations inattendues.

A la fin du volume figure une liste des noms cités par Eisenstein — noms de peintres, sculpteurs, savants, philosophes, penseurs, hommes politiques, etc. L'ayant lue, je suis arrivé à certaines conclusions — fort utiles pour moi et pas très réconfortantes.

Pour comprendre Eisenstein, un élève devait étudier sans relâche, sinon naissait une coupure désespérée entre lui et son maître, disparaissait le contact spirituel qui les liait l'un à l'autre.

Et en même temps, il y avait dans ces cours d'Eisenstein et le désir passionné d'émouvoir les esprits, et la résolution intelligemment calculée d'obtenir le succès auprès de son auditoire. Mais je crois que le maître que son succès auprès de ses élèves ne préoccupe pas, ne touche pas, est un mauvais maître, un maître mort.

Malheureusement, les forces du maître et de ceux qui l'entendaient en 1933-1934 étaient par trop inégales. Eisenstein demandait trop aux étudiants de cette époque.

C'était un titan de la pensée. Aucun d'entre nous ne possédait un cerveau comparable à celui d'Eisenstein. Eisenstein, c'était une personnalité unique, incomparable.

En proposant à ses élèves un bagage aussi riche de pensée réalisatrice, une telle logique de fer, une envolée aussi effrénée de la fantaisie, en labourant aussi profond, en fournissant une quantité aussi gigantesque de matériel associatif appelé à mieux faire comprendre les faits — Eisenstein les incitait, sans le vouloir, à se lancer dans des structures complexes de la pensée en abordant les phénomènes de la vie et de l'art qu'un réalisateur doit souvent résoudre presque naïvement, résoudre par sa vision intérieure, sans toujours recourir, il s'en faut, à l'appareil logique. Il n'y a pas que la pénétration dans la pensée qui soit complexe, très complexe également est la manière d'en sortir pratiquement. — Mikhaïl ROMM. (Introduction au tome IV des « Œuvres choisies » d'Eisenstein, p. 7-10. Traduction de Luda Schnitzer.)

* Mot français, tout comme « misenscène ». Cadre : le plan en russe.

** Premier nom de V.G.I.K.


S.M. Eisenstein et Mikhaïl Romm pendant le tournage du « Rêve » (1940).

Sur Romm
par Bernard Eisenschitz

A plus de cinquante ans, un cinéaste décide qu'il lui est impossible de continuer à envisager son travail comme par le passé, qu'il lui faut prendre un certain recul. Il a traversé précédemment toutes les phases du cinéma parlant soviétique (puisque son premier film fut l'un des derniers muets) ; il est donc familier de tous les déboires, qu'il a éprouvés personnellement, bien qu'avec moins de dégâts que d'autres, d'un cinéma exclusivement marqué par des impératifs politiques à travers la contrainte personnelle.

Mikhaïl Romm appartient à la deuxième génération des cinéastes soviétiques. La conséquence de ce décalage sur ses contemporains (il tourne *Boule de suif* à 34 ans) est que sa vie de cinéaste se trouve, dès le départ, immergée et compromise dans la période « dure » du stalinisme : il n'est pas question pour lui de se montrer rétif ou rebelle comme la première génération qui, dans les années trente et quarante, va d'interdictions (Poudovkine) en films refaits (Dovjenko) et de tournages interrompus (Eisenstein) en projets repoussés (Vertov). Le cinéma stalinien étant le grand absent de tous les travaux historiques, il faut remettre à plus tard une étude des diverses réactions à cet état de choses : refuge dans la fantaisie ou le régionalisme, silence, mort, ou même, dans le cas qui nous occupe, une adaptation tout aussi surprenante. (Devenu un des rares cinéastes jouissant de la confiance de Staline septuagénaire, Romm raconte par exemple que c'est celui-ci qui l'imposa pour diriger *Amiral Ouchakov*, qu'il ne devait que superviser.)

De 1956 à 1962, Romm se tait. Une autre conséquence de la période du culte de la personnalité est la méfiance envers toute attitude théorique — accentuée, dans le cas du cinéma, par les aspects nettement hollywoodiens, pour le meilleur et pour le pire, qu'il emprunta. A l'inverse de leurs prédécesseurs, les cinéastes des années trente ne sont pas des théoriciens. Leur activité réflexive est généralement limitée à des tâches historiques. Avec *Neuf jours d'une année*, en 1962, la démarche de Romm est celle de l'expérimentateur ; il s'agit d'un apprentissage à partir des erreurs du passé. (Abandon d'une écriture cinématographique, travail avec un scénariste de la jeune génération, renouvellement de l'équipe de techniciens et d'acteurs.) On voit en quoi le thème scientifique lui est consubstantiel ; la nécessité d'une discipline de travail méthodique et expérimentale, où l'erreur n'est qu'une partie du processus, ne pouvait manquer d'influencer le choix du milieu, avec son imbrication de triomphe et d'échec, ses alternances d'exaltation et d'abattement, sa simultanéité du privé et du public. « Les essais se sont terminés par un échec. C'est régulier. Mais ainsi, une des cent voies possibles vers la vérité a été testée et prouvée non viable. Il n'en reste plus que 99. »

La division en journées, l'intention affichée dans le commentaire programmatique du début, manifestent le plus clairement cette intention dialectique, présente dans chaque journée, dans chaque cellule, dans chaque élément du film. Les rapports et contradictions entre les données initiales sont résolus, non par court-circuitage,

par une crise dramatique (solution pragmatique du cinéma américain), mais par leur progression dans le temps. Le cynisme de Koulikov, intellectuel citadin, ne l'oppose jamais directement à Goussev, originaire de la campagne. Les divergences entre les deux, chacun se définissant avec humour comme héros positif, prennent d'autres détours. Et que *Neuf jours* parle du temps, rien qui ne l'indique sans cesse, à partir du titre : aucun compte à rebours, retard dans le service d'un restaurant, dans le lever d'un couple, dans le trajet vers un avion, qui soit passé sous silence. « Ce jour, il le passa là où il était né », annonce le commentaire au début du septième jour : et l'épisode est traité dans une manière légèrement différente, comme par référence discrète à la fin des années vingt, à *La Terre* ou *La Ligne générale*. Mais la dialectique ancien-nouveau n'est plus posée dans les mêmes termes : il s'agit de tirer du passé ce qu'il peut donner. Ce n'est pas par hasard, comme on dit, que le héros est nommé d'après un poète (Victor Goussev) ami de Romm, mort pendant la guerre, tandis qu'un autre personnage (le professeur Pokrovsky, homologue de Goussev dans une autre science) porte le nom d'un historien marxiste dont les théories, condamnées en 1936, furent réhabilitées au XXII[e] Congrès.

La première caractéristique de *Neuf jours d'une année* et du *Fascisme ordinaire*, c'est que ce sont des films politiques, dont à la fois la détermination, le discours et le fonctionnement se veulent politiques. Avant 1956, Romm n'a en aucun cas tourné un tel film : si la détermination était politique, le fonctionnement ne l'était nullement. (Il faudra revoir ces films, et indiquer le traumatisme de déracinement qui semble les dominer — les deux premiers films par exemple, avec leurs thèmes fordiens. Le propos, en tout cas, est donné d'un bloc et jamais interrogé.)

Neuf jours est né de la réflexion consécutive au XX[e] Congrès. Mais cette réflexion n'est pas le sujet du film, si elle y est sans cesse présente. Dans ses prises de position, Romm a pu être beaucoup plus violent (cf. « Le Feu sur la terrasse », Positif n° 67, et son témoignage sur *Ivan le Terrible* dans le numéro spécial de l'Avant-Scène). Il serait faux de réduire *Neuf jours* à cette seule analyse par son contexte politique qu'on s'est trouvé en faire par mauvaise foi, étroitesse de vue, ou simplement par le caractère exceptionnel et inclassable du film. Ce dont le film est fait, et non ce qu'il y a autour, la conscience des personnages, le point de vue historique sur ceux-ci, surtout manifestes à travers les allusions du dialogue mais ne s'y limitant aucunement, en font l'originalité.

Le statut du cinéaste, pour Romm, se double d'un rapport de « personne déplacée » à son époque, d'un conflit manifeste. C'est la conscience de cette contradiction, son interrogation nécessaire, qui dictent la forme de *Neuf jours d'une année* ou des quinze chapitres du *Fascisme ordinaire*. Ce qui transparaissait dans les films précédents, justifiant leur interprétation par la biographie, vient maintenant se placer au centre des deux films : est-ce l'attitude juste, quelle doit être l'attitude de l'auteur devant ce qui est montré ? Le mouvement d'une conscience dans le film ne peut avoir pour but que de provoquer une interrogation, un déséquilibre, une nouvelle conscience, chez le spectateur.

Il est même possible, à condition que le destinataire soit atteint, de ne pas s'appuyer uniquement sur les moyens du film : Romm peut modifier le montage d'une partie dont il n'est pas satisfait, s'intéresser à une éventuelle remise à jour de celle-ci, penser à intervenir personnellement à l'image en cas de présentation télévisée. Le bouleversement de sa conception du cinéma a résidé dans ce passage au premier plan du cinéaste, en ce double mouvement de mise en question. Les faits, les images, ne sauraient être acceptés en dernier ressort pour ce qu'ils sont isolément. Il est nécessaire de mettre en lumière leurs caractères communs et divergences, de ne prendre dans la réalité que ce qui peut éclairer de nouvelles relations, posant à nouveau les « questions d'un lecteur ouvrier » de l'exilé de Svendborg :

« A chaque page une victoire
Qui prépara le festin de la victoire ?
Tous les dix ans un grand homme
Qui paya les frais ?
Autant de chapitres.
Autant de questions. » — Bernard EISENSCHITZ.

Entretien avec Mikhaïl Romm

par Bernard Eisenschitz

Projets, résolutions

A l'époque de *Neuf jours d'une année*, j'ai publié une déclaration d'intentions adressée à moi-même (1). Dans cette lettre, je disais qu'après avoir réalisé de nombreux films dramatiques, j'avais dû interrompre ce travail et, pendant trois ou quatre ans, réfléchir à ce que j'avais fait et décider pour moi-même ce que je devrais faire par la suite. J'ai établi quelques règles, à mon intention, et le film *Neuf jours d'une année* a été le résultat de ma méditation. Parce que c'était un film absolument contemporain, nouveau par son mode d'expression par rapport à tous mes films antérieurs. J'ai pris un autre opérateur, des acteurs tout à fait nouveaux pour moi, et je me suis efforcé de comprendre de manière nouvelle la dramaturgie du film. Et *Le Fascisme ordinaire* est le prolongement de cette seule et même idée. Avant tout, ma promesse a consisté à dire que, désormais, je ne ferais plus de films fondés sur une construction dramatique artificielle, mais que je parlerais de ce que je connais bien, de ce qui m'alarme profondément et qui doit alarmer toute l'humanité.

Je suppose que, malgré cela, il y a de grandes différences entre ces deux films... Je les considère comme deux parties d'un film unique parce que, en général, ils sont le prolongement d'une seule et même pensée : l'idée de la responsabilité de l'auteur, de sa responsabilité personnelle devant les événements de son temps. Ainsi, je crois que je n'ai pas trahi mon dessein intérieur et que, sans la maladie, j'aurais déjà achevé à l'heure actuelle ce film qui aurait dû s'appeler *Le Monde en 68*. Effectivement, je suis bien tombé avec cette année, parce que l'année 68 a été surprenante. Malheureusement, j'ai été souffrant pendant deux années entières, 67 et 68. A présent, je vais aller plus loin. Je vais réfléchir à un nouveau film documentaire. Peut-être y en aura-t-il deux, peut-être trois ? A présent, je rassemble de la pellicule sur le monde contemporain, et avant tout sur la jeunesse d'aujourd'hui, à qui s'adressera le film.

J'ai l'impression que *Le Fascisme ordinaire* a abouti pour moi à des résultats très importants. J'ai eu le sentiment que sur cette question, une question capitale, il aurait été parfaitement impossible de faire quoi que ce soit de pareil dans un film d'acteurs. Probablement, ce sont des tâches tout à fait nouvelles qui s'imposeront à moi, parce que je veux faire un très large panorama du monde et je veux qu'il constitue le même document que *Le Fascisme ordinaire*, parce que le monde aujourd'hui est très inquiétant et dangereux, et je voudrais, justement parce que je suis très âgé, dire ce que je pense.

Evidemment, cela ressemblera peu au *Fascisme ordinaire*. Mais je poursuivrai mes réflexions sur les phénomènes du XXe siècle. Je suis né en 1901, en janvier, en quelque sorte avec le siècle, je suis contemporain du siècle : nous sommes en 69 et j'ai 69 ans. J'ai vu la première guerre mondiale, et la seconde guerre mondiale ; j'avais 17 ans au moment de la Révolution d'Octobre, et sous mes yeux se sont déroulés tous les changements surprenants du siècle : j'ai vu les premiers vols d'avion, j'ai vu apparaître les automobiles, les téléviseurs, le cinéma sonore, etc., des mœurs totalement différentes, une psychologie totalement différente et malgré cela, je ne dirai pas que je suis enchanté de tout ce qui se passe au XXe siècle ; ainsi, dans l'ensemble, le monde est encore organisé d'une manière qui n'est pas la meilleure, et je dois dire que la jeunesse le comprend fort bien, y compris la jeunesse occidentale. Il me semble que les réflexions sur ces problèmes exigent que l'on utilise des documents, ne serait-ce que parce que le document constitue une force énorme. Simplement, nous ne l'utilisons jamais à fond. Souvent, nous nous en servons pour des motifs futiles, pour le sensationnel, pour l'effet, à l'occasion d'un événement éphémère, frappant, alors que le document, et le cinéma en particulier, et la photographie aussi, sont des matériaux d'une force stupéfiante. Notez que les films d'art vieillissent vite, ils deviennent *démodés*, tandis que le document, comme le bon vin, est meilleur quand il est vieux. Oui, ce qui se passe aujourd'hui dans le monde, chaque morceau de ce monde contemporain, possède bien sûr une immense valeur si on sait lui donner un sens. Voilà pourquoi maintenant je m'en préoccupe. Tout cela dépend des années qu'il me reste à vivre, et si je parviens à achever ce travail, je ferai ce film d'une extrême simplicité que je veux réaliser depuis longtemps : ce sera un film avec acteurs, si simple que peut-être il n'aura même pas de sujet. J'aimerais bien vivre jusqu'à l'an 2000. Mais hélas, j'ai un foie, un cœur et d'autres choses qui m'en empêchent. Tout me gêne à présent, même la tête...

Eisenstein

Je n'ai jamais étudié au V.G.I.K. (2) et pour cette raison je ne suis pas au nombre des élèves d'Eisenstein, de ses étudiants. Mais j'ai connu Eisenstein pendant un assez grand nombre d'années. Longtemps avant de devenir cinéaste. A la vérité, il s'agissait de rencontres éphémères, occasionnelles, brèves, mais très importantes pour moi à chaque fois, parce qu'il était vraiment extraordinairement intéressant ; à chaque rencontre, j'ai tiré de lui quelque chose d'utile.

Après le Mexique, il s'était séparé d'Alexandrov ; à partir de ce moment, je l'ai vu souvent et, avant de commencer l'un de mes films, je ne manquais jamais de lui demander conseil. A la vérité, je ne suivais pas toujours ses conseils, parce que nous étions très différents. Mais c'était toujours très intéressant pour moi. Ensuite, en 1937, dans un village des environs de Moscou, on a construit plusieurs datchas pour les cinéastes, dont une pour moi et une pour Eisenstein. Nous étions voisins. A cette époque, nous nous voyions très souvent, chaque été et presque chaque jour. Ensuite, mon amitié avec Eisenstein a continué à peu près jusqu'à sa mort. C'est la raison pour laquelle je dis qu'il a été mon maître : il était tellement puissant et intelligent, érudit, un grand savant et, de plus, extrêmement original.

Il était très difficile de discuter avec lui ; je devais chaque fois mobiliser tous mes efforts pour me maintenir tant bien que mal au niveau de la conversation. Non seulement il en savait beaucoup plus que moi, mais de plus, il avait une idée créatrice, directrice, extrêmement rigoureuse. Soit dit entre parenthèses, pour les élèves du V.G.I.K. c'était plus difficile encore. Sur n'importe quel sujet, il citait une telle quantité de renseignements : littérature, philosophie, sociologie, beaux-arts, peinture, cirque, hommes politiques ; toute une palette de noms qu'il leur fallait immédiatement connaître. Par exemple, pour un de ses cours (3) qui durait trois mois, il pouvait faire des références à une bonne trentaine de noms. Voici comment il procédait : il donnait à ses élèves un sujet unique, celui-ci par exemple : un soldat rentré du front a la certitude que sa femme a eu un enfant. Ils devaient traiter ce sujet pendant trois mois, de la manière suivante : on traitait la dramaturgie, ensuite la mise en scène, les éléments de la mise en scène, le comportement des acteurs, le rythme, la cadence, la composition, l'éclairage, tout ceci dans le style, disons, du drame psychologique, puis de la comédie, puis de la tragédie. Et pour analyser ce morceau, Eisenstein citait — je prends une page au hasard : Gustave Doré, Paul Verlaine, le roi Jacques 1er, le médecin Magnus Hirschfeld, Harpo Marx, Disraëli, Henry Irving, l'acteur anglais ; Gordon Craig ; Talma, le comédien ; Térentiev, le metteur en scène soviétique ; Ben Johnson, le dramaturge anglais ; Nijny, chargé de cours au V.G.I.K. (4), Van Dyck, Beethoven, Rimsky-Korsakov, Rodin, Dourov, le dresseur d'animaux de cirque ; Pancho Villa, Andreï Biély, Léonid Grossmann, Offenbach, etc. Ce sont tous les noms pour lesquels les étudiants étaient obligés de courir à la bibliothèque et chercher des renseignements.

Ceci afin que vous compreniez quel cerveau c'était. On compare souvent l'homme à une machine à calculer électronique. Non, Eisenstein n'était pas une machine à calculer électronique, parce que c'était un être très riche spirituellement ; il était colossalement riche, les dimensions de ce cerveau étaient extraordinaires. Ce n'était pas un index, parce que l'essentiel pour lui était l'idée créatrice et directrice qui prenait appui sur ses idées philo-



« Boule de suif » : Anatoli Goriounov, Faïna Ranevskaïa.

sophiques, psychologiques et sociales ; tout cela embrassait son exploration générale du comportement de l'homme dans l'art. Ce n'était ni une machine électronique, ni un index, ni un catalogue parce que... c'était un homme. Son idée générale, son travail général, autant que je le comprenne, consistait à étudier le comportement de l'*homme dans l'art*. Afin de comprendre cette idée, il ne disposait que d'indications partielles et c'est pourquoi il étudiait le comportement de l'homme disons, à partir de son état primitif, — il connaissait fort bien la civilisation primitive, parce que c'est là qu'il trouvait les prémices élémentaires du comportement de l'homme dans l'art. C'était de là qu'il les tirait et, lorsqu'il abordait les constructions cinématographiques les plus complexes, il y appliquait toujours les éléments les plus élémentaires du comportement humain. Il regrettait toujours d'avoir connu très tard les théories de Pavlov (5), parce qu'il considérait la théorie des réflexes conditionnés comme absolument indispensable dans l'art. Les élèves, qui évidemment en savaient beaucoup moins que lui, se noyaient souvent dans la masse de ses connaissances. C'est pour cette raison que j'avais, moi aussi, la tâche difficile.

Après le Mexique, Eisenstein s'est trouvé dans une situation extrêmement difficile : après l'affaire du *Pré de Béjine*, la vie a été, dans l'ensemble, très dure pour lui. En automne 1937, quand nous avions des datchas voisines, il s'est approché de la clôture, m'a appelé, nous nous sommes parlés à travers la clôture : « On me propose un travail, au choix, Alexandre Nevsky ou Ivan Soussanine. Que choisiriez-vous ? » J'ai dit : « Ivan Soussanine. — Pourquoi ? — Parce que premièrement, Ivan Soussanine est légèrement plus proche, c'est malgré tout le XVI[e] et non le XII[e] siècle, même le début du XVII[e] siècle : pour Ivan Soussanine il existe un opéra, tandis que personne ne sait rien à propos d'Alexandre Nevsky ; à mon avis, il n'existe en tout et pour tout qu'une seule page de chronique et rien de plus ». Eisenstein me répond : « Mais c'est épatant : personne ne sait rien ; donc ce que je ferai sera la vérité. C'est beaucoup mieux qu'Ivan Soussanine. Voyez à quel point nous sommes différents. De plus, dans l'histoire d'Alexandre il y a une chose *ravissante*. Les Allemands, les chevaliers teutoniques, marchaient en rangs de sept, comme des coins qu'on enfonce, ils s'avançaient en coin sur l'ennemi, et cela ressemble beaucoup à un tank ; il y a quelque chose là-dedans. Le reste, nous allons l'inventer ». Il connaissait admirablement l'histoire, dans l'ensemble, et il était très ironique, il disait tout comme en plaisantant, même dans les minutes les plus difficiles. Et à côté de cela, il avait des convictions extrêmement profondes et sérieuses.

Une fois, c'était pendant la guerre, à Alma-Ata, Eisenstein m'a prié de passer le voir et m'a montré quelques livres avec des portraits anciens de la reine Elisabeth. Il me demande : « Est-ce que ces portraits vous rappellent quelqu'un ? » Je réponds : « La reine Elisabeth ». Il me dit : « Vous avez le même physique qu'elle : yeux étroits, front haut, petite bouche, long nez : c'est vous ! Regardez attentivement ». Et puis ensuite : « Jouez-moi la reine Elisabeth, je vous en supplie. D'autant plus qu'elle était assez virile, et dans son comportement aussi ». J'ai mis longtemps à me décider, et en fin de compte, comme j'ai un caractère frivole, j'ai dit : « Bon. Je veux bien essayer. » Alors on m'a habillé, maquillé, on m'a mis une fausse poitrine, des bagues au doigt et on a fait des essais détaillés : cinématographiques et photographiques. J'ai gardé des dessins en souvenir, parce qu'avec le ministre du cinéma de l'époque, j'étais le chef artistique de la cinématographie et Eisenstein le chef artistique du studio. Pendant la guerre, mon sort a été un travail pénible. J'étais alors le chef d'Eisenstein.

Donc, quand le ministre a vu cet essai et m'a reconnu, il a dit : « Comment ! Ainsi, le chef artistique de la cinématographie va jouer, et par-dessus le marché en costume de femme ! Il y a de quoi devenir fou ! Je ne le permettrai pas ! » Eisenstein a dit : « Je ne veux pas d'autre acteur ! Je laisserai tomber la séquence ! — Laissez-la tomber, je ne le tolérerai pas ». Les temps étaient durs... Donc, seul l'essai s'est conservé, il y a à Moscou ce bout d'essai cinématographique et les photographies ; on a publié ici le gros plan de moi avec Eisenstein : je suis assis, je suis la reine et Eisenstein est à mes pieds.

Boule de suif

Le récit *Boule de suif* se partage nettement en deux moitiés ; au début, c'est l'histoire des Allemands à Rouen, et ensuite vient l'histoire de la diligence. Lorsque j'ai dit à Eisenstein que j'allais faire *Boule de suif*, et que je venais lui demander conseil, il a lu le récit, et quand nous nous sommes vus, il m'a demandé : « Dites-moi, quelle moitié prenez-vous ? » J'ai dit : « Bien sûr, la deuxième moitié, la diligence. — Eh bien, moi, j'aurais pris la première. Il y a un vaste tableau de Rouen, toute une galerie de personnages, et l'on pourrait faire un très grand et très beau film. — Non, j'analyserai dans ses moindres détails cette petite histoire que je raccourcirai, que je rétrécirai ; mais je l'étudierai en détail ». Il me dit : « Voyez-vous, nous avons des conceptions diamétralement opposées, quel conseil voulez-vous donc que je vous donne ? » Je lui dis : « Voilà, Serguei Mikhaïlovitch, je voudrais malgré tout que vous m'aidiez ». C'était mon premier film. Il m'a dit : « D'accord. Donnez-moi vos explications de mise en scène ». Je lui ai expliqué comment je voulais bâtir mon scénario. « Ce ne sont pas des explications de mise en scène. Vous ne savez pas ce que sont des explications de mise en scène. Mais ce n'est pas grave. Vous savez, parfois, il arrive que des films soient réussis sans la moindre « explication de mise en scène ». Quand le scénario sera prêt, vous me le montrerez ».

Voici l'entretien que nous avons eu plus tard : Il a lu le scénario qui lui a plu — mon scénario était détaillé, détaillé à l'extrême — et il a dit : « Eh bien, c'est bon. Par quoi voulez-vous commencer ? Le reste est expliqué dans le livre. Par quoi voulez-vous commencer votre film ? Quelle sera la première image ? — Je commencerai par la chose la plus simple : le couloir, la porte, gros plan : des bottes devant la porte. » Il me dit : « Parfait, filmez les bottes de telle manière que si demain vous vous faites écraser par un tramway, je puisse montrer ces bottes à mes élèves du V.G.I.K. et leur dire : « Voyez combien ce metteur en scène disparu avait de talent : il n'a pu tourner qu'un seul plan, ces bottes, mais elles sont étonnantes, nous allons les mettre au musée. » Et il ajouta : « Vous n'êtes pas obligé de vous faire écraser. Et ensuite, vous tournez tout suivant le même principe ».

Stanislavski

Je ne suis pas partisan de l'acteur réaliste, de l'acteur qui joue « comme dans la vie » ; il faut prendre de l'acteur ce qu'il y a de plus intéressant, et ensuite essayer de l'élever au carré, de le faire jouer de manière plus expressive que la vie, extraire de l'acteur son essence. C'est valable aussi pour la mise en scène et les autres éléments du film. Soit dit en passant, Stanislavski n'a jamais voulu valider son système pour l'éternité. Le système de Stanislavski, c'est une partie seulement de ses convictions ; ce système a en vue l'enseignement et seulement l'enseignement. Il disait lui-même que le bon acteur n'avait pas besoin de cette école, et dans « Ma Vie dans l'art » il cite les noms d'acteurs qu'il admirait, qu'il adorait. Il avait essayé de comprendre, sur l'exemple de ces acteurs, ce que devait être son enseignement. Chaque fois qu'il avait de nouveaux élèves, il s'efforçait de réformer son école, de lui donner quelque chose de neuf. De sorte que ce qui est de règle actuellement, l'idée d'une école de Stanislavski valable pour l'éternité, aurait, je pense, horrifié Stanislavski. D'ailleurs, elle n'est même pas obligatoire aujourd'hui : la grande majorité des professeurs ne connaît pas le système de Stanislavski, et chacun l'interprète *à sa manière*.

C'est plutôt la pratique théâtrale qui est devenue actuellement plus ou moins uniforme dans un grand nombre de théâtres. Par exemple, au théâtre Maïakovski, Okhlopkov n'a jamais prôné ce système, il ne le connaissait pas. Moi-même je n'en avais pas besoin : je choisissais simplement des acteurs qui m'intéressaient. Il ne faut pas oublier que l'école de Stanislavski était une écoles des années vingt, à l'époque où il existait un large front de l'art révolutionnaire et où les écoles les plus diverses étaient représentées.

Neuf jours d'une année

Il y a dans *Neuf jours d'une année* un personnage, celui joué par Smoktounovsky, qui représente un personnage très actuel parmi les jeunes physiciens. Lorsque nous avons travaillé sur ce personnage, Koulikov, j'ai pensé qu'il devrait être bon, intelligent, manquant quelque peu de volonté, très doué, gâté ; la vie l'a gâté, son père et sa mère sont riches, il est fils unique. Mais il y avait sans cesse quelque chose qui me faisait défaut ; je le voyais gros, fort comme Pierre Bézoukhov, oui, je voulais le faire comme Pierre Bézoukhov ; mais j'ai ensuite compris que, sans ironie, cela ne ferait pas un physicien, car le physicien, le bon physicien, est imprégné d'ironie, est impossible sans ironie. Rappelez-vous Niels Bohr... Je connais beaucoup de physiciens soviétiques : tous sont pleins d'ironie. Alors je me suis souvenu qu'Eisenstein était vraiment un être incroyablement ironique, *plein d'ironie*. Tout ce qu'il disait était à double sens, et on se souvient aujourd'hui encore de ses mots d'esprit. Il a dit d'un metteur en scène : « C'est un volcan qui émet du coton ». Et d'un autre il a dit : « C'est un portemanteau, un porte-manteau universel pour arts en tous genres ». D'un autre il a dit textuellement : « Il y a des hommes-lions, il y a des hommes-tigres, il y a des hom-

mes-renards, lui c'est une collerette ». Je me suis rappelé tous ces mots, et j'ai traité cet homme bon et plutôt mou à la manière d'Eisenstein : pensant à Koulikov, je me suis demandé sans cesse : qu'aurait pensé Eisenstein dans ces circonstances. Tout le temps je m'imaginais donc que Koulikov devait être gros. On m'a proposé un tas de gros acteurs, de très bons acteurs, pourtant il manquait à tous un je ne sais quoi, jusqu'au jour où j'ai croisé par hasard Smoktounovsky dans les couloirs du studio. J'ai vu ses mains, son sourire enfantin et j'ai dit : « Eh bien, il n'a qu'à être maigre ! ». L'essentiel est qu'il soit un enfant, un enfant d'une prodigieuse intelligence, et il y avait justement dans cela quelque chose « à la Eisenstein ». Bien qu'il ne ressemblât pas le moins du monde à Smoktounovsky. J'ai tâché de présenter un homme qui soit même un peu frivole, qui ait quelque chose d'un enfant ; mais en réalité, cet homme est très profond, il est très profondément sensible, bien qu'il puisse sembler que la vie ne le touche pas.

Un jour de grands physiciens se sont réunis, Landau, Kapitsa, et d'autres, Tamm, pour voir mon film... Landau, aujourd'hui disparu, un physicien de tout premier plan, mais un être étrange, avec une chevelure hérissée et des mains qui volaient en tous sens, avec des yeux toujours grands ouverts, après la projection n'a pas fait la moindre objection sauf celle-ci : « Mais pourtant, les physiciens théoriciens ne sont jamais excentriques, pourquoi tout d'un coup avez-vous fait des théoriciens excentriques ? ». Ses collègues ont éclaté de rire, les autres physiciens : « Vous n'avez qu'à vous regarder ! ». Et Landau insistait : « Mais quoi, je suis quelqu'un de normal ! ».

Eh ! bien, voilà comment cela s'est passé. Quand Smoktounovski est venu, la première fois, il m'a dit : « Je n'entends strictement rien à la physique ; à mon avis, ce n'est pas un rôle pour moi, je ne comprends rien à cet homme. — Essayons donc. — Dites un peu, qui étaient mon papa et ma maman ? ». Je dis « — Papa était gynécologue... — Pourquoi gynécologue ? — Parce que ce sont les gynécologues qui gagnent le plus d'argent. — Ah bon ! — Vous êtes fils unique, votre mère joue très bien du piano ; vous êtes le petit chéri de la famille, vous habitez avenue Arbat, dans un bel appartement ancien, avec des fauteuils de cuir... — Assez, assez, je vois à peu près ce qu'il vous faut, je reviens demain ».

Le lendemain, il est arrivé, tout à fait différent, légèrement las, la démarche nonchalante, quelque peu capricieuse. « Et surtout n'oubliez pas que vous êtes intelligent avant tout ». Il m'a dit : « Bon ! » C'était assez. Il a suffi de dire un seul mot à Smoktounovsky pour que son imagination commence à fonctionner avec une extraordinaire précision. J'ai très vite compris qu'il fallait veiller au grain, parce qu'il suffisait de dire un seul mot inexact pour qu'il parte aussitôt dans une autre direction. Il a un instinct de comédien surprenant, qui part moins de la tête que du système nerveux. Et l'aptitude à tout retravailler de manière telle que cela ne ressemble pas le moins du monde, ensuite, à la manière habituelle de traiter un personnage.

Pour ce qui est de l'argot des physiciens, nous nous sommes installés dans un laboratoire et nous avons enregistré une sorte de « lexique ». Leur façon de parler. Leur stock de vocabulaire. Leur manière de communiquer entre eux, et, dans l'ensemble, il faut croire que c'était ressemblant, car les physiciens s'y sont reconnus.

Lorsque j'ai fait *Neuf jours d'une année*, celui qui m'a dit la chose la plus vexante a été un critique, une chose *qui m'a touché*. Il a déclaré : « Vous croyez avoir fait un film très nouveau pour vous ? La seule innovation est que vous avez morcelé votre film en neuf parties. En fait, dans chaque image, je vois Romm, c'est un film totalement traditionnel, en tout cas pour vous ». Je dois vous dire que lorsqu'on me fait une remarque vexante, je ne me fâche jamais. C'est Poudovkine qui me l'a enseigné : « Quand on te dit quelque chose de méchant, c'est évidemment désagréable, mais laisse-les dire des bêtises sur toi et réfléchis aux motifs de cette bêtise. N'en es-tu pas responsable toi-même ? ». Et effectivement, quand on critiquait Poudovkine, il resplendissait. Hélas, j'ai été incapable d'apprendre à faire comme lui. *Voilà !* Nous avons « époilé la queue d'Eisenstein » ensemble... C'est un mot qui n'existe pas dans les dictionnaires ; cela veut dire gratter la queue d'un chien si fort qu'il ne reste plus un seul poil sur la queue d'un chien.

Le Fascisme ordinaire

Le film est fait sur le principe du montage d'attractions, c'est-à-dire sur un principe relevant du film d'art (6) et non du film documentaire. Je veux dire qu'il ne comprend que des documents, *mais* qu'il est monté comme un film d'art : c'est un montage d'attractions réalisé selon le principe d'Eisenstein.

En ce qui concerne le texte, c'est mon improvisation personnelle. Je n'avais aucun texte écrit ; je l'ai improvisé au fur et à mesure que les images montées défilaient sur l'écran : aussi, quand le doublage a été réalisé, la moitié du film s'est évaporée, parce que la personnalité du commentateur, de l'auteur, se perdait. Le point de vue personnel s'est perdu, et aussi, en quelque sorte, le héros qui se trouve au-delà de l'image. Généralement, le film documentaire nous montre le héros sur l'écran, l'événement sur l'écran, l'histoire sur l'écran, c'est-à-dire l'exposition objective sur l'écran de certaines circonstances. Dans *Le Fascisme ordinaire*, le fascisme avait bien entendu lui aussi ses héros sur l'écran : le Führer, le chef ; le peuple, la foule, c'est-à-dire la victime, et les représentants du pouvoir ; mais en outre, derrière cela, il y a un homme qui réfléchit à tout cela et qui semble raconter le contenu du film. Cet homme n'est pas le commentateur au sens habituel du terme, c'est le penseur, l'homme qui réfléchit, et aussi qui ressent, et ce rôle, c'est l'auteur qui le tient. Il y a eu de grands débats à ce propos, sur le rôle de l'auteur dans ce film. Et, depuis, il y a eu un certain nombre de films dans lesquels on a essayé de répéter ce procédé, c'est-à-dire que le metteur en scène s'efforçait d'intervenir à la fois en tant qu'auteur des images et en tant que personnage.

Le film s'est d'abord fait en dehors de tout texte : c'était un film *muet* à l'état pur, fait sur le principe de l'opposition contrastée des matériaux, une opposition maximum : le cruel à côté du comique, par exemple, l'affreux, la mort, à côté du grotesque. Le film est déjà commencé, sur le générique on entend des sortes de tambours, le spectateur s'attend à voir des choses terribles ; c'est alors qu'apparaît un petit chat (qui a été dessiné par mon petit-fils) et un homme âgé (c'est moi), fatigué, qui parle du petit chat. Je fais mon possible pour que le spectateur oublie ce que sera le fascisme, et le spectateur l'oublie volontiers, il commence à rire ; on voit alors sur l'écran des jeunes, des écoliers, des dessins d'enfants, des amoureux, des mères avec leurs enfants, et, progressivement, le spectateur se rassure, il se dit que peut-être, Dieu merci, il n'y aura rien d'affreux ; il comprend bien qu'il y aura le fascisme, néanmoins, telle est la réaction instinctive du spectateur. Pour l'instant, il regarde quelque chose d'agréable, de joyeux, d'amusant.



Alexei Batalov, Innokenti Smoktounovsky et Tatiana Lavrova dans « Neuf jours d'une année ».

Et lorsqu'un coup de feu claque brusquement, en général on entend un « Oh ! », la salle pousse un cri, mais cela ne dure qu'une seconde. Après, cela recommence comme tout à l'heure, on a l'impression que la petite fille vous regarde de nouveau, mais on s'aperçoit qu'à côté gît une petite fille morte ; pourtant, cela n'est pas encore le fascisme, ce n'est que son évocation, c'est le passé qui est de la sorte affranchi à la date d'aujourd'hui ; c'est un retour en arrière ; de là, on descend plus profond encore, aux sources du fascisme : l'histoire d'Hitler, et après, de but en blanc : le présent.

Ainsi, nous nous sommes efforcés de détruire l'image en opposant de manière inattendue les documents, justement selon le système du film d'art muet, disons par exemple, du *Cuirassé Potemkine* ou de *L'Arsenal* de Dovjenko, ou encore d'autres films réalisés à l'époque et qui pour moi étaient en l'occurrence la clé ; et lorsque l'image a été prête selon la loi du montage du cinéma muet, je me suis mis à parler, à raconter ce que je pensais moi-même de ce film ; ce que je pensais d'Hitler, de la mort, de la vie, de l'éducation, des problèmes actuels. Voilà quel a été le principe du film. D'abord le document direct ; puis le montage s'effectuant par oppositions et, en troisième lieu, un juge qui se prononce. Dans le film il n'y a pas un seul mètre de falsification : il n'y a que des documents authentiques, des fragments dont je suis capable de commenter l'origine ; de plus, généralement, tous ces documents ont été filmés sous le fascisme, pour glorifier le fascisme, mais ils ont été montés de manière telle qu'indépendamment du commentaire, ils sont dénonciateurs eux-mêmes, de l'intérieur ; c'est le résultat du montage : quant au troisième élément, il peut lui-même être en contraste avec l'image.

C'est-à-dire que notre tâche était non pas de réaliser une exposition historique du fascisme, mais son analyse. Une analyse, toute analyse, a pour but avant tout de démembrer l'objet : on analyse en trouvant les détails : de la sorte, donc, au début, joue le processus de division de l'ensemble... de la pellicule que j'ai vue ; j'en ai visionné deux millions de mètres ; elle était répartie par éléments ; par exemple : sourires, cris, parades, etc. J'ai réparti et réuni des groupes distincts et ensuite seulement, j'ai réuni les choses en un poing, en un bloc ; par exemple, un fragment comme, disons, *le serment* a été pris dans environ vingt ou trente ou peut-être plus, je ne sais pas, numéros d'actualités différents, selon le principe de l'analogie. Ce qui en surgit est la représentation du contenu psychologique de la chose : qu'est-ce que la foule, ou qu'est-ce que le chef dans la foule, son comportement, disons, dans certaines circonstances, etc. Si par exemple mon sujet m'amenait à raconter l'histoire de la guerre, son déroulement (qui n'occupe en tout dans mon film que deux minutes et demie), il m'aurait fallu y consacrer au moins deux films : mais je ne m'occupe pas de l'histoire de la guerre ni de l'histoire du fascisme, je ne montre pas d'événements aussi mémorables que l'incendie du Reichstag ou les arrestations ; ils n'existent pas ici. Ce qui m'intéresse, c'est la psychologie du pouvoir dans ces circonstances, sous ce Führer, avec son entourage, à ce moment historique. Dans l'ensemble, je considère donc qu'il s'agit d'un film d'art et non d'un documentaire...

Les films sur Lénine

Je dirais simplement que dans la mesure où il s'agissait d'une personnalité marquante, Lénine, d'un homme hors de pair, tout était subordonné à la tâche suivante : exprimer l'homme et ses actions. Sous ce rapport, si mes autres films — *Boule de suif*, *Les Treize*, et les films suivants, par exemple *Le Rêve*, *Matricule* 217 et quelques autres — visaient dans une mesure égale à exprimer le metteur en scène, sa personnalité (ce qui est essentielle-


« Le Fascisme ordinaire » : Hermann Goering.

ment caractéristique de toute l'œuvre de Dovjenko : chez Dovjenko, vous ne trouvez presque personne d'autre que Dovjenko), là, je ne voulais voir que Lénine et que tout ce qui m'aiderait à le voir. Aussi, je me suis en quelque sorte volontairement reculé dans l'ombre, non que j'aie réalisé ce film en m'effaçant, mais en ce sens que la Révolution d'Octobre et Lénine devaient figurer au premier plan, et tout le reste, y compris moi-même, l'opérateur, le décorateur, et aussi les acteurs, être assujetti à cette tâche. Avec mon opérateur Boris Voltchek (7), qui est un opérateur très expressif, de même que je suis un metteur en scène expressif, nous avons tous deux changé de manière pour ces deux films. Et je pense que nous avons eu raison sous ce rapport. En tout cas, *Lénine en Octobre* a eu du succès auprès du peuple et de toutes nos populations. Quand j'avais réalisé *Boule de suif*, des écrivains, des intellectuels, étaient venus me dire : « C'est un film pour nous », et quand j'ai fait *Lénine*, j'ai reçu des lettres de soldats, de kolkhoziens, d'ouvriers, d'élèves, d'enseignants, *et aussi* d'intellectuels ; mais seulement « et aussi » : il s'agissait là de tâches que je m'étais consciemment fixées. A propos, dans sa critique sur *Lénine en Octobre*, Eisenstein a écrit ceci : « Ce n'est pas seulement la victoire de Romm, c'est la victoire de sa méthode de mise en scène », et je suis fier de cet avis ; si je le pouvais, je l'afficherais sur le mur. Par contre, un autre très grand cinéaste, un très grand, de la vieille génération, a fait une critique diamétralement opposée. A une réunion, il a dit : « Le film *Lénine en Octobre* rappelle la scène suivante : une remarquable chanteuse a chanté admirablement, et ensuite c'est son mari, un employé de bureau, qui vient saluer le public ». Le mari, c'est moi et la chanteuse c'est Chtchoukine, Iline. C'est Dovjenko qui a dit cela. Il aurait voulu que le metteur en scène figure toujours au premier plan. Or, ce film a été fait selon le principe opposé (8).

Je n'ai pas connu Lénine, mais je l'ai vu. J'ai entendu un de ses discours. C'était en 1920. A cette époque, dans tous les quartiers de Moscou avaient lieu des conférences d'ouvriers et de soldats rouges. C'était une époque très difficile — la guerre civile, la famine — et, dans une même journée, Lénine intervenait dans trois ou quatre quartiers. Dans le quartier ouvrier de Séménovski, le district de la Taganka actuel, ce meeting se réunissait dans un cinéma. J'étais délégué de bataillon. Il n'y avait strictement rien sur la scène, ni chaise, ni table. Le commissaire avec qui nous parlions était debout, nous échangions des injures avec lui, car nous avions faim. Dans l'ensemble, il y avait très peu d'hommes à Moscou, il ne restait que des ouvrières, tous les hommes étaient au front. La situation était assez grave, dure. Soudain, nous avons vu apparaître un inconnu : on ne publiait pas de portraits de Lénine, nous ignorions qui était ce personnage, il était de petite taille, le crâne dégarni, quelques cheveux aux reflets roux et d'allure très... enfin, il ne ressemblait absolument pas à un chef. Le commissaire a dit : « Voilà,

c'est Lénine, il va parler, donc, je lui cède la parole ». Lénine est allé au bout de la tribune, toutes les places étaient occupées, il est passé de manière très attentive, fixant chacun dans le fond des yeux, il nous a fait tout d'un coup un clin d'œil, avec l'œil que nous voyions, et l'autre œil, que voyait le commissaire, restait ouvert. Ensuite, il a dit : « Pourquoi ? Vous avez commencé à parler, continuez donc ! ». Nous avons éclaté de rire, car c'était effectivement très... oui, c'était drôle. Un instant plus tôt nous étions en train de crier contre le commissaire, puis ça a été le silence, puis un éclat de rire. De la sorte, la première réaction devant Lénine que j'aie entendue a été le silence, puis le rire.

J'ai raconté cela à Chtchoukine, il m'a demandé : « Me permettez-vous de commencer mon rôle de manière telle que le rire retentisse dès le premier moment ? » J'ai dit : « Je vous le permets ». Il m'a dit : « Alors je suis d'accord pour le jouer ». Parce que j'étais alors un jeune metteur en scène et lui, un acteur très célèbre, qui, de plus, devait jouer Lénine au théâtre. Il fallait tourner le film d'urgence et cela gênait beaucoup le théâtre, si bien qu'il lui était difficile d'accepter. Mais il a accepté. A vrai dire, il avait aussi d'autres motifs ; dans l'ensemble il avait aimé le scénario. Il aimait les scènes intimistes de *Lénine en Octobre :* lorsque Lénine dort par terre, lorsqu'il est dans le tramway, lorsqu'il marche dans la rue déguisé, etc. C'était un acteur au jeu aigu, excentrique, un acteur d'un immense humour : il a été séduit, il a aimé ma manière de traiter le personnage.

Tout le discours de Lénine à ce meeting était très sérieux et très intéressant. Je me rappelle très bien ses mouvements, ses gestes, sa façon de se retourner ; dès le premier moment, l'important pour lui avait été de faire de nous ses alliés : et ensuite, il estimait très important de discuter avec n'importe quel auditoire, sur un ton de confiance, extraordinairement démocratique, *en ami.* Il disait par exemple « Réfléchissons ensemble », et jamais il ne déclamait quoi que ce soit du haut vers le bas. Il parlait en marchant sans cesse le long de la tribune et en regardant chacun dans les yeux. J'avais l'impression qu'il me regardait moi aussi ; et j'en étais quelque peu honteux : moi, un intellectuel, moi, un être d'origine petite-bourgeoise, je suis tombé accidentellement dans ce milieu prolétarien et Lénine voit sûrement clair en moi. J'avais le sentiment qu'il me jetait des regards critiques. Mais je crois bien que ce n'était qu'une impression.

Pour mon documentaire *Lénine vivant*, j'ai rassemblé, et cela a été un très grand travail, j'ai rassemblé tout ce qu'on pouvait voir, je l'ai agrandi sur l'écran, j'ai éliminé les rayures, j'ai fait des agrandissements. Cela a été un travail immense, mais peut-être, aujourd'hui, rassemblerais-je ces documents d'une manière quelque peu différente. Peut-être aussi la technique actuelle permet-elle d'améliorer davantage l'image.

Le film a été fait de la manière la plus simple : 3 ou 4 opérateurs, des retoucheurs qui ont travaillé 10 à 12 heures par jour durant quelques mois. C'était une très ancienne pellicule avec des rayures, surtout sur les positifs. Nous n'avions pas de négatif et les positifs étaient usés et rayés. Certains fragments n'avaient plus de perforations, si bien qu'il était impossible de les projeter ; donc, on fixait sur le banc-titre un morceau de papier, on photographiait un seul photogramme. On projetait l'image sur l'écran et le retoucheur retouchait chaque égratignure, chaque point sur le positif. Ensuite l'opérateur filmait une image ; de la sorte, afin de faire un mètre (2 secondes) il fallait faire 54 retouches ; après cela, on refilmait le négatif ; lorsqu'il y avait des points noirs, des rayures sur le négatif, d'après certains indices — par exemple, nous prenions une image et nous y remarquions un petit œillet — à partir de ce point, donc, nous faisions passer la pellicule à la main, image après image, lorsque les perforations manquaient. Il y avait aussi certaines images très accélérées : lorsque la lumière manquait, par exemple, l'opérateur devait tourner très lentement. Donc, cela allait trop vite. Aussi à chaque plan on devait décider à quel moment il fallait filmer deux fois : par exemple, dans certains cas, une image devait être prise deux fois avec un mouvement ralenti, tandis que là où il y avait un mouvement accéléré, ce n'était pas possible... nous ralentissions alors le mouvement à la main, etc. Nous avons ainsi obtenu un film monté de 25 minutes ; jusque là, il n'y avait que des miettes, des fragments séparés. La seule séquence en bon état était celle où l'on voit Lénine au Kremlin, montrant son bras blessé (9).

A présent, j'étudie à nouveau la question du film documentaire, ce qui a un rapport direct avec mon « serment », parce qu'il contenait un point disant que le cinéma doit être aussi authentique que le document, aussi vrai. Je ne l'ai pas toujours respecté. Dans l'ensemble, c'est tout ce que j'ai à dire. Pour moi-même j'expliquerai les choses ainsi : pendant les années où je n'ai pas travaillé, j'ai essayé de faire peau neuve, comme le serpent. Mais pour l'homme c'est beaucoup plus dur et cela fait mal. Le serpent, lui, s'en fiche. (Propos recueillis au magnétophone à Moscou, en juillet 1969, par Bernard Eisenschitz, avec la collaboration d'Elena Mikhaïlovska, et traduits du russe par Andrée Robel.)

Notes

1) Cf. cette déclaration dans le n° 180 des « Cahiers », p. 13.

2) V. G. I. K. : Institut Cinématographique d'Etat d'U.R.S.S., où Eisenstein donna des cours de 1932 à 1943 et en 1945.

3) Il s'agit du tome IV des Œuvres Choisies d'Eisenstein (éd. Iskousstvo, Moscou 1966), préfacé par M. Romm, qui contient l'ensemble des cours sur « Le Retour du Soldat ». Voir cette préface ci-dessus, p. 17.

4) Vladimir Nijny, élève d'Eisenstein, auteur d'un livre sur les cours de celui-ci (en anglais : « Lessons With Eisenstein », en italien : « Forma e tecnica del film »).

5) Les théories de Pavlov eurent une grande influence sur les mouvements artistiques des années vingt. Eisenstein les connaissait probablement à travers son travail avec Meyerhold, dont la « biomécanique » était inspirée des théories du physiologiste russe.

6) En U.R.S.S., le film d'art — contre lequel sont dirigées la plupart des polémiques de Dziga Vertov — désigne le film interprété par des acteurs, par opposition au documentaire non-fictionnel.

7) A une exception près, Boris Voltchek photographia tous les films de Romm avant *Neuf jours d'une année.*

8) En 1940, après *Lénine en 1918,* Romm publia à ce sujet l'article « Metteur en scène et film », représentant une position opposée à celle de Dovjenko et d'Eisenstein. En 1964, il le commente en racontant qu'Eisenstein lui avait dit, après *Le Rêve :* « Vous vous souvenez de votre petit article ? Vous étiez résolu à mourir dans l'acteur, dans le contenu et je ne sais plus dans quoi encore, peut-être dans l'ingénieur du son. Mais vous n'y êtes pas arrivé. Le metteur en scène a la vie dure ! ».

9) Ce plan, où Lénine bavarde avec le savant Bontch-Brouévitch, est celui qui figure dans la plupart des films de montage où il apparaît (cf. *La Vie est à nous*).

Filmographie

Mikhail Ilytch Romm est né le 24 janvier 1901 à Zaigraïévo (république bouriato-mongole), où son père, médecin, vit en déportation. Etudes au Lycée à Moscou. En 1917, il étudie la sculpture avec A.S. Goloubkine.

De 1918 à 1921, il est dans les rangs de l'Armée Rouge. Démobilisé, il entre à l'Institut Supérieur des Arts et Techniques (Vkhoutein) à Moscou, où il poursuit des études de sculpture (avec pour professeur Konenkov) jusqu'en 1925. Il s'essaie aussi à la littérature, avant de s'orienter vers le cinéma. En 1928, il entre à la section du cinéma pour enfants de l'Institut des Méthodes des Travaux Extra-Scolaires. Son premier scénario, écrit en collaboration avec trois autres écrivains, est un court métrage destiné aux enfants. Entre 1928 et 1930, il écrit plusieurs scénarios ; la plupart sont refusés, quelques-uns acceptés. Il est ensuite assistant d'Alexandre Matcheret. En 1934, le directeur des studios de Moscou, Siniavsky, lui donne un film à réaliser : c'est **Boule de suif**, un des derniers films muets soviétiques, et le premier film entièrement réalisé sur pellicule soviétique (positif et négatif).

SCENARIOS ET ASSISTANATS

1930 REVANCH (autres titres : I MY, CHRIFT) (traduction littérale : Revanche, Nous aussi, Caractères d'imprimerie). **Réal.** : V. Journavlev. **Scén.** : **Mikhail Romm**, B. Altchouller, N. Jinkin. **Phot.** : K. Strod. **Dec.** : A. Vaïsfeld. **Int.** : V. Yaroslavtzev (l'ouvrier), M. Viktorov (Pavel, son fils), L. Krotkaïe (sa fille), I. Vanuchkine (Lenka), I. Sizov (le cheminot Semenov, père de Lenka), N. Akimov (le télégraphiste). **Prod.** : Soyouzkino (Moscou). **Sortie** : janvier 1931. **Métrage** : 1 758 m (5 bobines).

(Film muet. La participation des enfants d'ouvriers à la lutte révolutionnaire contre le tsarisme, en 1905.)

1931 RIADOM S NAMI ((t.l. : A côté de nous). **Réal.** : N. Bravko. **Scén.** : V. Goussev, **Mikhail Romm**. **Phot.** : V. Solodovnikov. **Déc.** : V. Yegorov. **Mus.** : M. Starokadamsky, L. Polovinkine. **Int.** : K. Bartachevitch (Kochkevitch), B. Verbitzky (le colonel), G. Milliar (le général), A. Bakhmétiev (le fasciste), Kira Solovieva (la jeune komsomole), A. Akhraméev, M. Sidorkine (les komsomols). **Prod.** : Soyouzkino (Moscou). **Sortie** : septembre 1931.

(Le combat des ouvriers communistes polonais contre le régime profasciste.)

1932 DELA I LIOUDI (autre titre : TVERDEET BETON) (t.l. : Des œuvres et des hommes, Le Béton durcit). **Réal.** : Alexandre Matcheret. **Scén.** : Alexandre Matcheret. **Phot.** : A. Galpérine. **Mus.** : V. Chelabine, S. Guermanov, Nikolaï Krioukov. **Dec.** : A. Outkine. **Assist. real.** : **Mikhaïl Romm**, K. Kroumine. **Son** : N. Timartsev. **Int.** : N. Okhlopkov (Zakharov, chef d'équipe), V. Stanitsyne (l'Américain), A. Gairot (Petrov, ingénieur), S. Yakovliova (traductrice), V. Kovriguine (chef de l'entreprise), S. Poliakov (Vasiutka, chauffeur), F. Kourikhine (mécanicien), P. Olenev (Perepelkine). **Prod.** : Soyouzkino (Moscou). **Sortie** : octobre 1932. **Métrage** : 2 800 m (9 bobines).

(Sur les édificateurs du premier plan quinquennal. Dans une usine en formation, l'émulation entre deux équipes, dont l'une est dirigée par un spécialiste américain.)

1933 KONVEYER SMERTI (autre titre : TOVAR PLOCHTCHADEI) (t.l. : La Chaîne de la mort, Marchandise des rues). **Réal.** : Ivan Pyriev. **Scén.** : Victor Goussev, **Mikhaïl Romm**, Ivan Pyriev. **Phot.** : M. Guindine. **Mus.** : S. Riaouzov, N. Krioukov. **Déc.** : V. Yegorov, N. Savitzky. **Int.** : A. Voïtzik (Louise), V. Polonskaïa (Eléonore), T. Makarova (Anna), V. Chakhovskoï (Dick), P. Savine (le facteur Christi), M. Boldouman (Kurt), M. Astangov (le prince Soumbatov), A. Tchistiakov (Kachtchelevsky). **Prod.** : Soyouzfilm. **Sortie** : novembre 1933. **Métrage** : 2 800 m (9 bobines).

(La lutte des ouvriers étrangers contre les instigateurs d'une nouvelle guerre mondiale.)

1957 OBYKNOVENNYI TCHELOVEK (t.l. : Un homme ordinaire). **Réal.** : Abram Stolbov. **Scén.** : Leonid Leonov, **Mikhail Romm**, d'après la pièce de Leonid Leonov. **Phot.** : K. Brovine, V. Youssov. **Mus.** : B. Tchaïkovsky. **Déc.** : N. Markine, S. Agoian. **Son** : V. Levchtchev. **Int.** : Vassili Merkouriev (Ladyguine), Irina Skobtzeva (Kira), G. Koulikov (Alexei), E. Kozyreva (Vera Artémievna), Serafima Birman (Constance), P. Konstantinov (Svekolkine), R. Makagonova (Annouchka), A. Panova, V. Beliaeva, I. Bytchkov, I. Kovalenko, V. Marouta, M. Troïanovsky, N. Tchistiakov. **Prod.** : Mosfilm. **Métrage** : 10 bobines.

(Adaptation d'une pièce de Leonov, film unique de l'assistant du **Meurtre de la rue Dante**.)

REALISATIONS

1934 PYCHKA (t.l. : Boule de suif). **Scén.** : Mikhail Romm, inspiré par la nouvelle de Guy de Maupassant. **Phot.** : Boris Voltchek. **Déc.** : Isaac Chpinel, P. Bellner. **Asst. réal.** : M. Stepanov, Pamfilov. **Cons. artistique** : E. Routman. **Directeur de groupe** : Vladimirsky. **Int.** : Galina Sergueïeva (Elisabeth Rousset, « Boule de suif »), Andreï Faït (l'officier prussien), Faïna Ranevskaïa (Mme Loiseau), Anatoli Goriounov (M. Loiseau), E. Mezentseva (la comtesse), M. Moukhine (le comte), T. Okounevskaïa (Mme Carré-Lamadon), P. Repnine (M. Carré-Lamadon), S. Levitina, N. Soukhotskaïa (les nonnes), V. Lavrinovitch (Cornudet, le démocrate), K. Gourniak (le soldat allemand), V. Kousnetzova (la femme de chambre). **Prod.** : Moskovski Kinokombinat. **Première** : 15 septembre 1934. **Métrage** : 1 893 m (7 bobines).

Présenté (partiellement) à la Mostra de Venise (1934). Coupe de la meilleure présentation d'Etat (collectivement assignée aux films soviétiques, film mentionné dans la motivation).

Réédition sonore : 1955. **Mus.** : M. Tchoulaki. **Son** : E. Indlina. **Commentaire** dit par V. Yakout.

(1870 : à bord d'une diligence qui quitte Rouen occupée par les Allemands, les rapports entre une prostituée et les autres passagers.)

1937 TRINADTSAT (LES TREIZE). **Scén.** : I.L. Prout, Mikhail Romm. Phot. : Boris Voltchek. **Caméra** : Era Savelieva. **Mus.** : Anatoli Alexandrov. **Déc.** : V. Yegorov, M. Kariakine, A. Nikouline. **Son** : V. Levchtchev. **Dir. de prod.** : V. Tchaïka, N. Privezentsev. **Int.** : I. Novoseltzev (le commandant), Elena Kouzmina (sa femme), A. Tchistiakov (le géologue), Andreï Faït (Lt. Colonel Skouratov), I. Kouznetsov (Aktchourine), Piotr Massokha (Sviridenko), A. Dolinine (Timochkine), I. Youdine (Petrov), V. Koulakov (Balandine), D. Zoltz (Levkoïev), S. Krylov (Jourba), S. Kozminsky (Goussev), A. Kepikov (Mouradov), A. Kouliev (Kouliev). **Prod.** : Mosfilm. **Tournage** : Désert d'Achkhabad. **Sortie** : Mai 1937. **Métrage** : 2 355 m (9 bobines).

Prix à l'Exposition Internationale de Paris, 1937.

(Un groupe de soldats de l'Armée Rouge démobilisés est attaqué par des bandits contre-révolutionnaires au cours de la traversée du désert du Turkestan. Cernés dans un point d'eau presque desséché, ils mourront tous, sauf un. Inspiré de **The Lost Patrol** (La Patrouille perdue, de John Ford, 1934). Remake : **Sahara** (Sahara, de Zoltan Korda, 1943).

1937 LENIN V OKTIABRE (autre titre VOSSTANIE) (LENINE EN OCTOBRE, ou Le Soulèvement). **Scén.** : Alexeï Kapler. **Phot.** : Boris Voltchek. **Caméra** : Era Savelieva, I. Guélein. **Mus.** : Anatoli Alexandrov. **Déc.** : Boris Doubrovski-Echké, N. Soloviev. **Mont.** : T. Likhatcheva, Efir Tobak. **Cost.** : K. Elisséev. **Son** : V. Bogdankevitch, A. Sverdlov. **Assist. réal.** : I. Simkov. **Collabor. à la réal.** : D. Vassiliev. **Dir. de prod.** : I. Vakar, N. Privezentsev. **Int.** : Boris V. Chtchoukine (V.I. Lénine), I. Goldchtab (J.V. Staline), Nikolaï Okhlopkov (Vassili), K. Korobova (Natacha, sa femme), Vassili V. Vanine (Matvéev), E. Chatrova (Anna Mikhaïlovna), V. Pokrovski (F.E. Dzerjinsky), A. Kovalevsky (Kérensky), N. Svobodine (Routkovsky), V. Ganchine (Joukov), V. Vladislavsky (Karnaoukhov), I. Lagoutine (agent provocateur), N. Sokolov (Rodzianko), N. Arsky (Blinov), N. Tchapyguine (Kiriline), M. Astangov. **Prod.** : Studios Mosfilm. **Première** : 7 novembre 1937. **Durée** : 111 mn. **Métrage** : 3 034 m (13 bobines).

Prix Staline de première catégorie en 1941 (avec **Lénine en 1918**). **Réédition** : 1956. **Métrage** : 2 837 m (12 bobines).

(Le 7 octobre 1917, Lénine revient de Finlande à Pétrograd. Critique de Trotsky, Zinoviev et Kaménev ; décision de l'insurrection. Le 24 octobre, Lénine à Smolny ; occupation du Central Téléphonique, prise du Palais d'Hiver ; annonce par Lénine, à la tribune du Congrès des Soviets, de la victoire de la révolution.)

1938 LENIN V 1918 GODOU (t.l. : Lénine en 1918). **Scén.** : Alexeï Kapler, Tatiana Zlatogorova. **Phot.** : Boris Voltchek, Era Savelieva. **Mus.** : Nikolaï Krioukov. **Déc.** : Boris Doubrovski-Echké, V. Ivanov, K. Elisséev. **Cost.** : K. Elisséev. **Son** : S. Minervine. **Assist. réal.** : E. Aron, I. Simkov. **Mont.** : E. Abdirnikoï. **Dir. de prod.** : N. Privezentsev. **Int.** : Boris Chtchoukine (V.I. Lénine), Mikhaïl Guélovani (J.V. Staline), Nikolaï Bogolioubov (K.E. Vorochilov), Nikolaï K. Tcherkassov (Maxime Gorki), V. Markov (F.E. Dzerjinsky), L. Lioubachevski (Yakov Sverdlov), G. Bogatov (V.M. Molotov), Z. Dobina (N.K. Kroupskaïa), Nikolaï Okhlopkov (Vassili), K. Korobova (Natacha), D. Orlov (Korobov), V.V. Vanine (Matvéev), N. Plotnikov (le koulak), E. Mousil (Evdokia Ivanovna), I. Tolchanov (le docteur), A. Khokhlov (le professeur), S. Kozminsky (le professeur), N. Efron (Fanny Kaplan), A. Chatov (Konstantinov), V. Soloviev (Sintzov), N. Svobodine (Routkovsky), V. Tretiakov (Novikov). **Prod.** : **Mosfilm**. **Sortie** : avril 1939. **Durée** : 132 mn. **Métrage** : 3 677 m (14 bobines).

Prix Staline de première catégorie en 1941 (avec **Lénine en Octobre**). **Durée réédition** : 65 mn.

(Eté 1918. Pendant que les armées impérialistes envahissent la Russie, à Moscou, tentative d'assassinat de Lénine par la S.R. Fanny Kaplan. Soigné au Kremlin, Lénine poursuit son travail.)

1941 METCHTA (t.l. : Le Rêve). **Scén.** : Evguény Gabrilovitch, Mikhaïl Romm. **Phot.** : Boris Voltchek. **Mus.** : G. Vars. **Déc.** : V. Kaplounovsky. **Int.** : Elena Kouzmina (Anna), V. Soloviev (Vassil, le frère d'Anna), V. Chtchéglov (Tomach, un ouvrier), Faïna Ranevskaïa (Rosa Skorokhod), A. Kisliakov (Lazare Skorokhod), A. Voïtzik (Wanda, la fiancée), M. Astangov (Stanislav Komorovski), M. Boldouman (Dombek, ex-peintre), R. Pliatt (Janek, le cocher), P. Orlov (Stefan, un vieux tisserand). **Prod.** : Mosfilm. **Sortie** : septembre 1943.

(Interrompu le 2 juin 1941 et terminé à Tachkent, le film sort en septembre 1943.)

« Le film date d'avant la guerre, mais le scénario ressemblait beaucoup au néo-réalisme italien d'une période plus récente ; sa manière était une fois de plus très expressive. C'était aussitôt après **Lénine en 1918**, et je revenais dans une certaine mesure, au style de **Boule de suif**. » M. R.

1944 TCHELOVEK N° 217 (MATRICULE 217). **Scén.** : Evguény Gabrilovitch, Mikhaïl Romm. Phot. : Boris Voltchek, Era Savelieva. **Mus.** : **Aram Khatchatourian**. **Déc.** : E. Enei, A. Freidine. Int. : Elena Kouzmina (Tatiana Krylova), Anna Lisslanskaïa (Klava Vassiliéva), Vassili Zaïtchikov (Sergueï Ivanovitch), N. Komissarov (le père de Tania), G. Mikhaïlov (un gars), V. Vladislavsky (Johann Kraus), T. Barycheva (Mme Kraus), L. Soukharevskaïa (Lotte), P. Soukhanov (Rudolf Peschke), G. Graït (Kurt le silencieux, homme de la Gestapo), V. Balachov (Max, homme de la Gestapo). **Prod.** : **Mosfilm, en collaboration avec les studios de Tachkent**. **Sortie** : avril 1945. **Métrage** : 2 776 m (11 bobines). **Dist. en France** : U.F.P.C.

Primé à Cannes, 1946.

(Le drame des travailleurs soviétiques déportés en Allemagne, vu à travers une femme soviétique et une famille d'épiciers allemands caricaturés.)

« C'est un film assez intéressant, mais comme il a été réalisé pendant la guerre, il est plein d'une telle haine pour les Allemands en général, tous les Allemands, qu'à présent on ne peut pas le montrer. A ce moment, j'ai manqué de sagesse : je les haïssais, tout simplement. Pour en revenir au **Fascisme ordinaire**, c'est dans ce film que j'ai vraiment réfléchi pour la première fois au thème du fascisme, et il y a beaucoup de choses que j'ai dites pour la première fois dans ce film, et pas dans **Le Fascisme ordinaire**. Mais cela ne concernait pas le fascisme, mais les Allemands d'une manière globale. Voilà pourquoi je considère qu'il ne faut vraiment pas le montrer aujourd'hui. » M. R.

En 1946, on annonce que Romm prépare pour la saison 1946-47 une biographie de Pavlov, **La Maisonnette de Kaltouska** (scén. : V. Krepsse). Ce projet n'aboutit pas (la biographie de Pavlov ne fut filmée qu'en 1949, sous le titre **L'Académicien Ivan Pavlov**, par Grigory Rochal).

1948 ROUSSKYI VOPROS (t.l. : Le Problème russe). **Scén.** : Mikhaïl Romm, d'après la pièce de Constantin Simonov. **Phot.** : Boris Voltchek. **Mus.** : Aram Khatchatourian. **Déc.** : Semion Mandel. **Int.** : Vsevolod Aksenov (Harry Smith), Elena Kouzmina (Jessie), Mikhaïl Astangov (Macpherson), Mikhaïl Nazvanov (Gould), M. Baranova (Meg), A. Tzinman (Preston), Boris Poslavsky (Hardy), Boris Tenine (Murphy), G. Youdine (Parker), S. Antimonov (Kessler), M. Troïanovsky (Williams), V. Dragounsky (le speaker à la radio). **Prod.** : Mosfilm. **Sortie** : mars 1948. **Métrage** : 9 bobines.

(Un des premiers films soviétiques de propagande anti-américaine.)

« Après **Matricule 217**, j'ai fait une série de films anti-capitalistes et anti-impérialistes, sans connaître ni le capitalisme ni l'impérialisme, et c'est pourquoi ces films n'étaient pas très réussis, je crois. » M. R.

1948 VLADIMIR ILYTCH LENIN. **Réal.** : Mikhaïl Romm, V. Béliaev. **Scén.** : V. Béliaev, E. Kriguer. **Mus.** : Aram Khatchatourian. **Prod.** : Studio Central de Films Documentaires. **Sortie** : janvier 1949. **Métrage** : 10 bobines.

Le film utilise les documents des Archives centrales d'Etat, de l'Institut Marx-Engels-Lénine auprès du C.C. du K.P.S.S., les actualités historiques et les documentaires des années 1918-1922.

1948 JIVOI LENIN (t.l. : Lénine vivant). **Réal. et mont.** : Mikhaïl Romm, Maria Slavinskaïa. **Mus.** : V. Yourovsky. **Prod.** : Studio Central de Films Documentaires. **Sortie** : janvier 1949. **Métrage** : 757 m (2 bobines).

Documents (1917 à 1923) filmés par Edouard Tissé, Alexandre Levitzky, Evguény Slavinsky, Grigori Guiber, Youri Jeliabousky, Pavel Novitsky. Compilation de l'ensemble des documents filmés de Lénine avec quelques enregistrements, par exemple un discours de Lenine sur la Place Rouge, synchronisé.

1950 SEKRETNAIA MISSIA (t.l. : Mission secrète). **Scén.** : K. Issaïev, M. Makliarsky. **Phot.** : Boris Voltchek. **Mus.** : Aram Khatchatourian. **Déc.** : A. Freidine, P. Kisselev. **Int.** : N. Komissarov (le sénateur), S. Vetcheslov (Harvey), Elena Kouzmina (Martha), V. Makarov (Démentiev), A. Gribov, A. Tchéban (les généraux du service de renseignements soviétique), V. Savéliev (Hitler), F. Berezov (Himmler), V. Bélokourov (Bormann), M. Pertzovsky (Kaltenbrunner), A. Pelevine (Schellenberg), M. Vyssotzky (Churchill), P. Gaïdebourov (Rogers), V. Gardine (Dilon), N. Rybnikov (Vanderhorn), N. Timoféev (le pilote américain), A. Khokhlov (Krupp), L. Fénine (Lunez), V. Gotovtzev, B. Petker, N. Svobodine, M. Ianchine (les industriels allemands), N. Svetlovidov, I. Soloviev (les résidents allemands), A. Antonov (Schitte), G. Georguiou (Berg). **Prod.** : Mosfilm. **Sortie** : août 1950. **Métrage** : 11 bobines.

1953 ADMIRAL OUCHAKOV (AMIRAL TEMPETE) (t.l. : Amiral Ouchakov). **Scén.** : Alexandre Chtein. **Phot.** : Alexandre Chelenkov, I. Tchen (Sovcolor). **Mus.** : Aram Khatchatourian. **Déc.** : A. Parkhomenko, A. Vaïsfeld, L. Chenguélaïa. **Int.** : Ivan Pereverzev (Ouchakov), Boris Livanov (Potemkine), N. Svobodine (Mordovtzev), N. Tchistiakov (Voïnovitch), G. Youdine (Senlavine), V. Droujnikov (Vassiliev), A. Alexéev (Metaxas), Sergueï Bondartchouk (Tikhon Prokofiev), M. Pougovkine (Pirojkov), N. Khriachtchikov (Khovrine), G. Youmatov (Viktor Ermolaïev), P. Volkov (le médecin Ermolaïev), Olga Jiznéva (Catherine II), V. Vassiliev (le sultan), N. Volkov (William Pitt), I. Soloviev (Nelson), V. Etouch (Séid-Ali), P. Chpringfeld (Orphano), G. Chpinguel (Thomas Grey), V. Toumanov (Foot), L. Fénine (Robert Emely). **Prod.** : Mosfilm. **Sortie** : avril 1953. **Métrage** : 11 bobines.

(Première partie de la biographie du créateur de la marine russe au XVIIIe siècle, présenté comme un chef audacieux et non-conformiste. La lutte contre les Turcs dans la Mer Noire.)

« Nous avons tous fait des films de ce genre : **Alexandre Nevsky**, **L'Amiral Ouchakov**... Poudovkine a fait **Minine et Pojarski**, et moi aussi j'ai été obligé de faire le mien. Livanov jouait bien, le reste était mauvais. » M. R.

1953 KORABLI CHTOURMOUIOUT BASTIONI (t.l. : Les Navires attaquent les bastions). Scén. : Alexandre Chtein. Phot. : A. Chelenkov, I. Tchen (Sovcolor). **Mus.** : Aram Khatchatourian. **Déc.** : A. Parkhomenko, L. Chenguélaïa, A. Vaïsfeld. **Int.** : I. Pereverzev (Ouchakov), G. Youdine (Senlavine), V. Droujnikov (Vassiliev), A. Alexéev (Metaxas), Sergueï Bondartchouk (Tikhon Prokofiev), M. Pougovkine (Pirojkov), N. Khriachtchikov (Khovrine), G. Youmatov (Viktor Ermolaïev), P. Volkov (le médecin Ermolaïev), P. Lubechkine (Chépilov), S. Petrov (Souvorov), N. Svobodine (Mordovtzev), P. Pavlenko (Paul Ier), M. Nazvanov (Alexandre Ier), I. Soloviev (Nelson), I. Toltchanov (Hamilton), Elena Kouzmina (Emma Hamilton). Prod. : Mosfilm. **Sortie** : octobre 1953. **Métrage** : 9 bobines.

(Deuxième partie de la biographie d'Ouchakov : la guerre contre la France napoléonienne dans la Méditerranée.)

1956 OUBIISTVO NA OULITZE DANTE (t.l. : Le Meurtre de la rue Dante). **Scén.** : Evguény Gabrilovitch, Mikhaïl Romm. **Phot.** : Boris Voltchek (Sovcolor). **Mus.** : Boris Tchaïkovsky. **Déc.** : A. Parkhomenko. **Asst. réal.** : Abram Stolbov. **Int.** : E. Kozyreva (Catherine Lantier, Madeleine Thibaut à la scène), M. Kozakov (Charles, son fils), N. Komissarov (Hippolyte, son père), Maxim Strauch (Philippe, son mari), R. Pliatt (Grin, son imprésario), V. Mouraviev (Jourdan), G. Vitzine (Pitou), A. Pélevine (Jacques), A. Koubatzky (Isidore), P. Chpringfeld (le fiancé), F. Ponsova (Mme Cou-

peau), L. Goubanov (Coupeau, son fils), G. Youdine (le partenaire de Madeleine), O Goloubitzky (Junot), V. Gaft (Rouget), A. Chatov (le juge d'instruction), Innokenti Smoktounovsky. **Prod.** : Mosfilm. **Sortie** : juin 1956. **Métrage** : 10 bobines.

(Drame dans le cadre de la résistance en France.)

« Finalement est arrivé un moment où j'ai senti que cela ne pouvait plus durer : j'ai arrêté de tourner des films, je n'ai rien fait pendant quatre ans et demi. Ce n'était pas si facile que cela, car on est payé seulement quand on travaille. Je suis donc allé enseigner au V.G.I.K. : j'ai aidé à la promotion de nombreux jeunes, des metteurs en scène comme Tchoukhraï, Chtchoukine, Choukchine, Tarkovsky, Kontchalovsky, Yachine, c'était mon activité essentielle. » M.R.

Romm est enseignant au V.G.I.K. et directeur d'un des groupes de production de Mosfilm.

En 1960, il supervise la réalisation de **L'Amour d'Aliocha**, de S. Toumanov et G Chtchoukine.

« A l'issue de longues réflexions, je suis arrivé à l'idée qu'il fallait travailler de manière très nouvelle, en tout cas pour moi. J'ai noté une série de règles à mon intention, une sorte de serment, je l'ai glissé tout au fond du tiroir de mon bureau. Et j'ai fait **Neuf jours d'une année** avec un nouvel opérateur, un autre style de direction des acteurs, avec un autre système dramatique, un système libre, dans la mesure de mes possibilités » M R

1962 DEVIAT DNEI ODNOVO GODA (NEUF JOURS D'UNE ANNEE). **Scén.** : Mikhaïl Romm, Daniil Khrabrovitzky. **Phot.** : Guerman Lavrov. **Mus.** : D. Ter-Tatevossian **Déc.** : G. Kolganov. **Mont.** : E. Ladychenskaia. **Son** : B. Volski. **Cost** : V. Kisseliova. **Assts. réal.** : L. Averbakh, A. Mkrtchan. « **Régisseurs** » : L Indenbom, D. Khrabrovitzky. **Dir. de prod.** : I. Vakar **Int.** : Alexei Batalov (Dmitri Goussev), Innokenty Smoktounovsky (Ilya Koulikov), Tatiana Lavrova (Liolia), N. Plotnikov (Sintzov), N. Sergéev (le père de Goussev), E. Teterine (le professeur Pokrovsky), S. Blinnikov, E. Evstignéev, M. Kosakov, I. Grabbe, V Nikouline, P. Chpringfeld, A. Pelevine, A Voïtzik, V Beliaeva, L. Ovtchinnikova I. Kiréev, B. Yachine, I. Dobroliouhov, A. Smirnov, A. Pavlova, R. Essadze, G. Epifanzev, L. Dourov, N. Batireva, S. Tchaloukaieva, I. Yassoulovitch, et la voix de S Gert (le narrateur). **Prod.** : Studios Mosfilm. **Métrage** : 3 022 m **Distr. en France** : Ombre et Lumière.

Globe de Cristal à Karlovy-Vary, 1962.

« J'avais alors 61 ans, et je tenais absolument à faire un film qui soit plus jeune que moi. J'avais longtemps réfléchi à un sujet, que j'écrivis enfin en une nuit. C'était l'histoire d'un homme qui vit des problèmes quotidiens, problèmes qui sont les miens, en même temps qu'il traverse une crise tragique. Puis je rencontrai le scénariste Khrabrovitzky. Depuis longtemps, il avait envie de faire un film sur les physiciens. Je lui proposai donc de combiner nos deux idées, de faire une tragédie à la fois intime et publique. J'ai pris des physiciens comme personnages, mais dans mon esprit le film devait mettre en images les pensées qui inquiètent le plus grand nombre de gens. Nous voulions que le public comprenne par lui-même ce que nous voulions dire, par exemple que chacun réagisse à la fin suivant son caractère propre » M R

1965 OBYKNOVENNYI FACHIZM (LE FASCISME ORDINAIRE). **Scén.** : Mikhaïl Romm, Maia Tourovskaia, Youri Khanioutine **Phot.** : Guerman Lavrov. **Mus.** : A. Karamanov. **Son** : S Minervine, B. Venguerovski. **Prod.** : Mosfilm. **Métrage** : 3 770 m. **Durée** : 138 mn. (En France : 100 mn). **Distr. en France** : D.I.C.

Coupe d'Or au huitième Festival de Leipzig.

(Romm supervise les doublages en langues étrangères du commentaire du film, entre autres le commentaire français, dit par Roland Ménard. Plusieurs « chapitres » manquent dans la version distribuée en France. Par ailleurs, les montages du dernier chapitre varient suivant les pays.)

« Dans les films sur le fascisme que j'avais vus, on ne trouvait d'explication ni des causes ni de l'efficacité de la figure de Hitler. On ne faisait jamais comprendre l'ascension de Hitler, comment et pourquoi la majorité du peuple avait pu le suivre et ainsi commettre des actes fous. Je voulais comprendre cela moi-même. Et pour me le faire comprendre à moi-même, j'avais besoin d'une nouvelle méthode de narration. Tant que je n'avais pas détruit, dans le montage des divers épisodes par rapport les uns aux autres, toutes les formes usuelles, l'idée de base ne pouvait pas percer : cela restait une longue rumination Ce n'est qu'à partir du moment où ce choc se produisait sans intermédiaire, presque libéré de toute logique, que l'on pouvait considérer le problème posé.

« L'intention était de montrer que le fascisme ne peut pas être attribué, en dernier lieu, à l'activité démoniaque d'un petit groupe d'hommes : il ne devient efficace que lorsque des millions d'hommes simples ont besoin de cette démagogie, qu'on ne remarque plus le fascisme en tant que tel, que la croix gammée appartient au quotidien au même titre qu'un objet usuel

« Le dernier chapitre, celui où on parle des formes modernes du fascisme, ne me plaît pas beaucoup, je ne suis pas content de cette dernière partie. J'ai simplement manqué de temps, je n'ai pas trouvé le bon procédé, à l'exclusion des toutes dernières images. Ce sont les enfants et les visages derrière la croix gammée, cela, je le trouve bien. Le reste ne me plaît pas, et lorsque j'ai fait le doublage pour l'étranger, j'enlevais chaque fois un peu plus de cette partie, si bien que dans la dernière version que nous avons réalisée, je ne me rappelle pas laquelle c'était, il n'en reste presque plus rien. » M.R.

LIVRES

1939 SOVIETSKOE KINOISKOUSSTVO. Recueil publié à l'occasion des vingt ans du cinéma soviétique (1919-1939). M. Romm et L. Trauberg en sont les superviseurs de rédaction, Moscou, Goskinoizdat

1965 BESEDY O KINO (t.l. : Bavardages sur le cinéma). Moscou, Iskousstvo.

(Filmographie établie par Luda SCHNITZER et Bernard EISENSCHITZ.)



« LENINE EN 1918 » : B. CHTCHOUKINE, M. GUELOVANI.

Lectures de Jancso : hier, aujourd'hui

La Place

par Jean-Pierre Oudart

Les « lectures » (marxistes, psychanalytiques ou autres) qu'on tente aujourd'hui sur le cinéma occultent un peu trop ce qui ne devrait pourtant pas faire très scandale ; que ce qu'on nomme son écriture a presque toujours eu (et a encore) pour fonction de produire un objet de plaisir esthétique qui devrait peut-être être d'abord analysé en fonction de cette finalité (ce qui impliquerait le savoir de ce qui produit le plaisir esthétique, comment et pour qui).

Ce point de vue n'étant nullement réducteur, étant même peut-être le seul par lequel devrait passer obligatoirement l'analyse des films pour laisser le moins de résidus possibles.

Qu'un film, comme un tableau, soit presque toujours fait pour ne pas être lu devrait être mieux mis en lumière par des lecteurs souvent trop pressés, et que les moyens mis en œuvre pour cela constituent parfois le plus gros, le plus intelligent et le plus beau de son travail, est un scandale qu'il conviendrait de ne pas étouffer, dans la mesure où nous n'avons pas aujourd'hui le choix entre un cinéma esthétique et un autre.

Il faut s'efforcer de ne pas prendre ses désirs (morts ou vifs) pour des réalités, et aujourd'hui, ne pas se précipiter sur l'objet cinématographique sans la plus grande auto-suspicion. Il y a une passion de le lire, qui a remplacé celle d'en jouir, qui est aussi symptômatique que celle-là, et on sait que l'une des plus subtiles résistances à l'analyse est l'interprétation freudienne du matériel analytique par l'analysé qui voudrait se prendre pour l'analyste, au mépris de ses propres causes.

De tout lecteur, il faudrait exiger qu'il y voie un peu clair dans ses causes, et dans les raisons (quand ce n'est pas la raison, ou la cause) dont il se leurre.

Car il est probable que toutes les positions et partis pris de lecture, au cinéma, aujourd'hui, même et peut-être surtout celles qui se veulent les plus transgressives, celles qui hypostasient non plus le sens (ou la jouissance) mais le travail scriptural, et la production signifiante du texte, couvrent également des représentations fantasmatiques auxquelles le cinéma tient lieu d'écran. Et montrent que si les films ne sont plus aujourd'hui si évidemment qu'hier conçus comme des objets de jouissance, ils n'en sont pas moins reçus en fonction de la représentation persistante qu'on se fait de l'objet esthétique :

1) comme objet destiné à et susceptible de procurer un certain plaisir ;

2) comme objet à penser synthétiquement, comme modèle réduit de pensée, ou modèle de pensée réduite et réductrice.

Qu'ils aient pour fonction, au regard de qui les lit, de lui permettre de produire une représentation plus ou moins cohérente de sa propre pensée sous forme de modèle réduit étant la conséquence de ce jeu spéculaire.

Que tels films (ceux de Jancso, par exemple) aient été produits comme des modèles d'amalgame scriptural, comme des modèles d'écriture « moderne », et qu'y répondent, le récepteur recevant de l'émetteur son propre message inversé, des lectures plus soucieuses de la cohérence de leurs propos que de leur pouvoir de questionnement, et la boucle de la reconnaissance est bouclée.

***

Ah ! ça ira ! séduit d'abord par sa fraîcheur, son joli. Et ce n'est pas tomber dans un facile panneau que de le dire, dans la mesure où il remplit ainsi d'emblée sa fonction d'objet esthétique, en se donnant comme un produit qui aurait occulté non les traces de sa fabrication (car on voit un film-en-train-de-se-faire, on assiste à sa production dans la mesure où son tournage se confond avec son montage), mais la pré-destination de son matériau.

Cela surprend et fait neuf, dans la mesure où cette solution inverse la problématique dans laquelle s'est située un moment le cinéma moderne, du film à faire avec des matériaux ayant déjà servi, pleins de sens et saturés de culture. Jancso fait comme si (et y parvient facilement dans la mesure où il a choisi son matériau *en fonction de sa moindre résistance* à la manipulation qu'il lui fait subir) sa matière était aussi neuve que sa manière, comme s'il pouvait donc en disposer en toute liberté, oubliant que s'il se permet une telle abstraction, c'est à récupérer à son profit tout le travail méthodique du cinéma moderne, c'est à être moins le point d'aboutissement d'une démarche esthétique que, certainement, l'homme d'un saut, en pleine méconnaissance de la problématique dans laquelle se sont situés ses prédécesseurs.

Il y a d'abord chez lui l'utilisation de la technique de la re-présentation. Nous dirons technique plutôt que méthode. Car de cette re-présentation, Jancso use pour signifier retournements, contradictions, volte-faces, sans questionner le moyen qu'il utilise, et sans penser certainement que l'esthétique qui en procède est elle-même une représentation, produite par le cinéma, dans un contexte et à un moment précis, de ses propres rapports avec la représentation (l'image filmique, le produit du tournage), et une réponse à la question : dans quelle entreprise investir une image qui n'est pas (qui n'est plus) le Réel



hypostasié ? tellement adéquate à ce que son cinéma veut très consciemment produire qu'elle exclut de la part du cinéaste tout questionnement de ce genre.

Aller-retours des mêmes personnages et des mêmes groupes devant la caméra, ou de la caméra devant eux, à la faveur desquels les significations basculent, les rôles se retournent, les situations s'inversent, par une économie du signifiant qui, dans des combinatoires successives, produit des signifiés différents.

Le film produirait ainsi du sens qui serait aussi celui de l'objet plus ou moins réel (ici une situation politique) qu'il représenterait.

L'objet esthétique (mais pas si esthétique que cela dira-t-on puisqu'il n'efface pas les traces de son travail de fabrication) délivrerait ainsi lui-même son propre sens qui serait aussi celui (ceux) de l'objet plus ou moins réel représenté.

De sorte qu'on aurait affaire à un objet esthétique qui serait aussi un objet de connaissance, un objet qui serait à la fois un objet de jouissance et un objet de pensée.

Et certes, *Ah ! ça ira !* est bien tout cela à la fois, mais au prix d'une réduction signifiante qui porte à la fois sur le matériau pré-filmique et sur les réseaux cinématographiques qui l'articulent, tant sur le pré-texte que sur le texte et le sens qu'il délivre (1).

D'où la facilité avec laquelle Jancso pouvait produire un objet à peu près sans faille : sur le plan du moindre sens sur lequel il s'était placé d'emblée, et qui était la condition absolue de ce genre de création, il ne risquait pas de se tromper, ni de buter sur quoi que ce soit. Le sens était gagné d'avance pour avoir été d'avance perdu (2).

Le texte, chez Jancso, n'est pas facile à cerner. Car s'il est évident que, malgré l'extrême spatialisation des scènes créée par les mouvements de sa caméra, l'image n'est pour lui rien d'autre que la pellicule impressionnée, il est possible que la continuité du tournage réponde chez lui à un besoin de gommer les coupures du texte, d'en faire un continu aussi naturel que l'avait été le découpage du cinéma subjectif. Cela n'est pas sans raisons, et pourrait appeler plusieurs remarques :

1) si le signifiant est seulement ce qui s'inscrit sur l'écran, la pellicule impressionnée, se pose le problème du discours à articuler selon une chaîne qui est de nouveau *entièrement à inventer*, où choisir de passer d'une chose à une autre fait intégralement sens, dans la mesure où le discours — non subjectif, peu narratif — se fait et se défait, de manière décisive et irrévocable, de chacun de ces choix.

2) Mais on peut faire en sorte que le spectateur le méconnaisse : en faisant surgir les propositions nouvelles comme par hasard, *dans la continuité du mouvement*. Nous n'affirmons ici nullement que telle a été l'intention de Jancso, mais que faisant ainsi, il obéissait, peut-être sans le savoir, à la loi esthétique de la surprise, du sens surgissant et évanouissant au lieu du discours.

3) Il est remarquable que le cinéma de la re-présentation soit aujourd'hui si étroitement lié au « direct » et qu'il semble s'ôter ainsi tous les moyens de produire autre chose que de la fiction qui tente d'épuiser soit

les effets poétiques de sa technique (comme dans *One + One*), soit les sens possibles de la combinatoire signifiante qu'il met en jeu (comme ici).

Comme si, après avoir pris conscience (et c'était une révolution) de l'objectivité de l'image en tant que cliché, de la réalité de la chose filmique (et non plus de la chose filmée), le premier geste des cinéastes avait été de la nier, et de s'empresser de découvrir le plus court circuit dans lequel elle pût se re-fictionner : c'était évidemment un cinéma où le tournage se confondait avec le montage.

4) Cela prouve peut-être combien le cinéma a été, à tout moment, mais particulièrement à celui-ci, déterminé par la finalité de l'objet esthétique à produire à tout prix, comme si son histoire se réduisait aujourd'hui à diverses modalités combinatoires du tournage et du montage ayant toutes pour fonction de produire un simulacre de production scripturale.

5) Le problème, autrement important que de consommer le produit, même le plus intelligemment possible, est de savoir pourquoi l'investissement de l'image n'était pas possible dans une entreprise autre que celle-là.

***

Ce produit quel est-il ? Un objet cinématographique qui, en montrant le mécanisme de son fonctionnement, se produit en fait comme un pur objet esthétique, et comme la représentation (absolument naïve) d'un modèle d'écriture finalement presque linéaire dans la mesure où tous ces détours ne donnent lieu qu'à des retournements très peu dialectiques, mais qui, par ces retournements schématiques auxquels sont soumis perpétuellement ses éléments, qui commandent leurs incessants groupements et décrochements moléculaires, fait prendre pour de la complexité ce qui n'est que de la complication mécanique (si irritante au niveau des trajets et des entrechats auxquels sont assujettis sans cesse les figurants, dont le maniérisme, qui tend à donner au film une *stylisation continue*, et l'obsession du remplissage qu'ils dénotent, accusent à eux seuls la légèreté du projet du cinéaste), pour de la dialectique ce qui n'est que du manichéisme indéfiniment déplacé, pour de l'écriture ce qui n'est que du puzzle.

Et à quoi tient la *séduction* d'un film comme celui-ci, aujourd'hui ? A ce qu'il combine, dans un brillant compromis, continuité et discontinuité (danse et discours, abstraction scripturale et mouvement organique, lecture et jouissance), polysémie et manichéisme sémantique (rouge et blanc, blanc et noir), sens structural (combinatoire signifiante) et textualité (re-présentation), dans la mesure où ses mouvements et ses retournements donnent au spectateur l'illusion de participer à la complexité d'une analyse en train de se faire en lui imposant une mobilité permanente et affolante (mais qui fait jouir, dans la mesure où tout sens s'y abîme) qui lui masque la pauvreté de la grille que Jancso applique pour produire l'objet que nous prétendons découvrir, dans un brouillard fantasmatique, à la place de son film, un objet où se confondraient le réel, le savoir et la jouissance esthétique, une sorte de modèle réduit où hypostasier à loisir un savoir (structuraliste, marxiste), une méthode de lecture, et une représentation du réel et de l'objet cinématographique telle qu'avec eux nous la produisons.

Jancso accomplit ainsi le tour de force de ressusciter en détournant les moyens de l'écriture cinématographiques de leurs causes passées (et à venir ?), l'objet apparemment détruit par cette écriture, le modèle réduit, accusant ce dont son objet s'interdit l'analyse : la surdétermination des rôles et des représentations dont ce pourrait être le travail, pour un cinéma de la re-présentation qui se placerait au point de vue du sens, d'entreprendre l'analyse, à la faveur d'aller-retours qui n'auraient pas pour finalité de nous faire assister, sur un fond de jouissance esthétique sans laquelle le film serait peu de chose, à l'émergence permanente d'un sens dont on aimerait mieux savoir pourquoi ce n'est jamais le bon plutôt que de subir la fascination d'un objet qui, à la suite d'innombrables films contemporains, fonctionne comme une machine, de moins en moins en prise sur le réel, de plus en plus ancrée dans l'esthétique, à produire un sens qui n'est jamais le bon. Mais produire cela comme ça est peut-être aujourd'hui la seule manière qu'a un film d'être accueilli comme un objet esthétique (sinon, il ne serait pas accueilli du tout) auquel on sait gré d'avoir digéré le marxisme et le structuralisme, pour porter l'expérience du sujet décentré, de la comédie de l'histoire et du sens défait, refait et perdu sur la scène (l'écran) à la fin la plus irréelle et la plus inoffensive de toutes.

***

Remarques.

1) La surdétermination, il est bien évident que le film de Jancso ne la méconnaît absolument pas. Simplement, il la pointe sans la penser. Il en fait sa surface de sens et de non-sens, produite par un jeu des signifiants que l'on peut qualifier d'arbitraire (même s'il signifie pour nous l'arbitraire de l'arbitraire), dans la mesure où il se borne en fait à reproduire un savoir sur un objet plus ou moins imaginaire — peu importe (une situation politique qui tourne en rond) — qu'il nous donne l'illusion de démonter quand il se contente de nous faire miroiter la surface de ses contradictions, leurs effets plus que leurs causes. Non que ces causes soient occultées. Elles sont données à entrevoir, ici, et là, dans l'abîme du texte. La nécessité de leur analyse ne régit nullement le cinéma de Jancso. Il ne le permet d'ailleurs pas, figé qu'il est dans l'impasse d'un non-sens dont il a pris le parti de faire à la fois la *matière*, le *moyen* et la *fin* de sa réussite esthétique.

2) Ce disant, nous savons que nous caressons l'utopie d'un cinéma marxiste. Nous ne sommes pas le (ou les) seul, et cette utopie est peut-être très précieuse, dans la mesure où elle est la seule représentation dont nous disposions aujourd'hui pour imaginer un cinéma autre que celui que nous critiquons.

3) Relativement à l'opposition de la lecture et de la jouissance, rectifions : il ne s'agit pas de les opposer phénoménologiquement, dans la mesure où leur opposition ne recouvre pas celle de l' « expressivité » et de la « signification » : l'essentiel du plaisir esthétique tient moins à l'évocation sensuelle d'objets sensuels qu'aux ruptures syntagmatiques dont est constitué l'objet esthétique, aux chutes, aux reprises, abîmes, syncopes, qui le scandent, aux reprises, surprises, ruptures de sens, suspens qui en contrarient la lecture (cf. la musique).

4) Le problème serait alors de savoir si toute écriture non discursive n'est pas susceptible, avant toute autre chose, de nous procurer du plaisir esthétique (au moment précisément où nous commençons à interroger ses principes), et si toutes les « lectures » que nous en faisons aujourd'hui n'ont pas pour seule fin de multiplier ce plaisir en même temps que de nous permettre d'accéder à un savoir sur l'objet qui n'est presque jamais qu'un assentiment à son esthétique, c'est-à-dire à l'idéologie (que nous contribuons, critiques, à produire ou à reproduire) qui permet à cet objet d'être reçu (par certains groupes sociaux dont nous faisons partie) comme un objet esthétique.

5) Il est bien évident que si ce n'est pas l'esthétique qui peut modifier, d'elle-même, le statut, la fonction, la réception de l'objet esthétique, dans un temps, construire le modèle (ou les quelques modèles) de l'objet esthétique *cinématographique* et concevoir leurs transformations possibles, c'est au critique d'entreprendre l'analyse de cet objet *en tant que tel*, c'est-à-dire de pratiquer une lecture qui soit autre chose qu'un assentiment : son travail est difficile, pris qu'il est dans le jeu d'une reconnaissance où il faut voir l'effet d'une capture idéologique inévitable, mais qu'il lui faudrait entreprendre de se représenter, en même temps que ses propres rôles, masques et leurres. Il y a pour cela une histoire du cinéma à entreprendre (et une histoire de la critique), un démontage à faire de la création cinématographique telle que l'ont pratiquée les cinéastes qui nous ont amené au cinéma, tel qu'au moins nous puissions, pour une période achevée du cinéma, comprendre le procès de sa création, et, véritablement, la lire.

Nous savons que nous pouvons, de ce point de vue, être au point sur Lang, ou Eisenstein, ou le cinéma américain, c'est-à-dire les comprendre au point de vue du sens qui a été celui selon lequel leur cinéma fut produit.

Puisqu'enfin lire, il n'est pas inutile de le rappeler, c'est se placer d'abord au point de vue du sens, même, et surtout en sachant que ce sens n'est pas le bon, le premier travail du lecteur étant de se représenter, en toute rigueur, l'idéologie dans, avec et pour laquelle l'œuvre fut produite, étant entendu que seule la connaissance précise de cette « surface » peut permettre la pratique d'une lecture « symptômale ».

Nous pouvons ainsi espérer dire la vérité sur Lang, Eisenstein ou le cinéma américain, dans la mesure où nous sommes aujourd'hui condamnés à ne pas nous tromper sur eux, parce que nous ne disposons pas pour eux des leurres que nous produisons tous les jours, plus ou moins innocemment, en face du cinéma contemporain.

Et peut-être, dans ce détour, et seulement par lui, produire une méthode qui nous permette de ne pas être trop facilement leurré par nos représentations du cinéma d'aujourd'hui. — Jean-Pierre OUDART.

Notes :

1) Cette réduction au moindre sens étant forcément accueillie (et produite) dans la plus grande ambiguïté, relevant d'une tendance au schéma et à la généralité qui joue en même temps sur deux tableaux : esthétique et politique, et qui mise forcément aujourd'hui, assez vainement, sur le pouvoir hypostasiant de l'abstraction, tel que tout moindre sens peut, à la limite, passer pour un sens fort. C'est vrai quand ce sens est provisoirement le bon. Et le cinéma a produit ainsi deux sortes *d'abstractions vraies :* le cinéma soviétique, Eisenstein, et le cinéma obsessionnel, Murnau, Lang, Mizoguchi, les uns et les autres n'ayant d'ailleurs jamais été si grands que lorsque politique et obsession y étaient réciproquement surdéterminées : *M, Ivan le Terrible, Le Héros Sacrilège.*

2) Ceci vaudrait surtout pour *Silence et Cri :* car il est évident, et cela fait son intérêt (symptômatique), que *Ah! ça ira!* bute sur quelque chose, et que la mécanique cinématographique de Jancso n'est pas autorisée à fonctionner aussi librement que dans son film précédent. Cela est lié à la réintroduction d'un sujet qui, pour décentré qu'il soit, et parce que décentré, pose la question politique du non-sens de ce quiproquo. Là, et là seulement, est la dialectique du film, dont on voit mal comment Jancso aurait pu l'introduire dans son film sans que le sujet y ait place.

Chacun son chemin
par Sylvie Pierre

A force de surenchère sur le même principe de filmage depuis *Les Sans-Espoir* (durée des plans, quantité des personnages dans le champ, et surtout, mobilité calligraphique du cadre, et dans le cadre) Jancso aboutit avec *Ah ! ça ira !* à un objet cinématographique dont le spectateur, à première vision, n'a guère les moyens de choisir s'il faut l'appeler fascinant (le valoriser) ou monstrueux (s'en méfier).

On se trouve devant (emporté dans) une sorte de film-drogue, où tout sens paraît en effet s'abîmer au profit de la jouissance, dans un vertige de mouvements contradictoires/équivalents, dont la danse (pure sollicitation physique du battement, de la ronde, qui n'inscrit au corps aucune lettre qu'elle n'efface) semble bien n'avoir pour nécessité que de figurer métaphoriquement, dans le plan, la finalité purement esthétique, la vanité.

Et si l'on choisit de s'en tenir à cette analyse, il faut bien dire qu'on se trouve alors devant un cinéma des plus pernicieux, le pire cinéma satisfait de son statut d'objet esthétique, et comme dit Oudart, « la scène la plus irréelle et la plus inoffensive qui soit », puisqu'elle ne s'est donnée que l'illusion d'un ancrage au réel (la référence à une situation politique qu'on ne se donne pas vraiment la peine d'analyser) et la mécanique d'un fonctionnement formel (l'aller-venue, l'aller-retour, etc.).

Qu'est-ce qui peut donc donner envie de ne pas s'en tenir là, et d'inscrire notre analyse en faux (frère) contre celle de Jean-Pierre Oudart ? D'abord l'opiniâtreté de Jancso à tourner cinq films de suite de la même façon sur des sujets analogues, à appliquer à la même problématique (pouvoir/terreur/répression/révolte) le même dire ambigu, qu'on serait même tenté d'appeler non-dire. Le ressassement est toujours un signe ; et la persévérance justement de Jancso à ne pas dire : un signifié à interroger — interrogation à laquelle Jancso lui-même nous invite (sans pour autant, évidemment, s'expliquer — cf. Cahiers 212) : *Nous essayons de dire quelque chose... avec plus ou moins de succès parce que nous ne pouvons pas*, nous, *le dire avec clarté... nous comptons beaucoup sur la forme du film pour prendre en charge ce dire* (c'est nous, évidemment, qui soulignons ce « nous ») : il n'est pas besoin de remonter très loin dans l'histoire des divers traumatismes politiques subis par la Hongrie pour comprendre que ce « nous » ait la parole quelque peu difficile, et que par sa violence réelle, cet empêchement de parole puisse constituer précisément la plus violente incitation à un dire dévié, retors, et pour ainsi dire quasiment silencieux — écrit. Ce qui, évidemment, fait problème, car on se demande bien comment une telle sorte d'écriture pourrait se maintenir longtemps comme l'équivalent d'une parole sans en devenir la feinte mécanique, sans perdre le dynamisme qui ancre à une nécessesité (à un réel) la production textuelle. Problème que le cinéma de Jancso



n'a pu résoudre que par l'effort paradoxal de maintenir aussi vive qu'un cri la plus obstinée discipline de retenue de la parole. Tout le travail des films de Jancso naît de cet effort, et le bavardage rhétorique ne les guette — sur le thème de la comédie de l'histoire (la dialectique du pouvoir : brimeur/brimé, etc.) — qu'à une seule défaillance : non pas au manque de rigueur, mais à oublier *quelle* nécessité impose cette rigueur, d'une parole maintenue comme non-parole. En tout cas, c'est probablement une conscience plus ou moins claire de ce danger rhétorique qui a conduit Jancso à laisser s'introduire dans *Ah ! ça ira !* — tandis qu'il y théorisait par le principe d'un film-ballet sa méthode de tournage accoutumée — ce qu'il n'avait jamais autorisé depuis *Les Sans-Espoir*, un sujet, une sorte d'en-trop par rapport au jeu d'équivalence, d'aller-retour contradictoires dont ce film, comme les précédents, est en apparence constitué. Trouble plus subtil, et de plus grande conséquence, qu'il n'y paraît d'abord. Ne semble l'introduire que le seul personnage de Judith, dont le statut exceptionnel de sujet est nettement affirmé par un véritable moment d'émotion, tremblement d'autant plus perceptible (seul gros plan du film) qu'est plus incongrue chez Jancso toute référence, même fugitive, à une intériorité d'un personnage. Mais l'écart est réellement décisif — comme serait l'intrusion d'une fraction dans la série des nombres entiers : détruisant le principe de la série, en renvoyant chacun de ses membres à des unités immanipulables ; de même ici le système se trouve-t-il bouleversé : comme si le film entier n'était constitué que d'une suite de mouvements individuels centrifuges des « personnages », affirmant tour à tour leur retrait, leur sécession, leur position personnelle par rapport à telle attitude attendue d'eux ou adoptée par d'autres. La *figure* privilégiée ici, c'est l'individu comme liberté, ou plus exactement comme susceptible d'un mouvement propre absolument irréductible, même si, pour l'avoir effectué, il doit être grondé (les petites filles qui se sont mises nues sous l'étole des prêtres, compromettant par leur blasphème inutile le sérieux révolutionnaire, ne seront jamais privées du jeu qu'elles ont déjà joué), méprisé, compris de travers, fusillé, exclus d'une cellule, etc.

Rétrospectivement se découvre donc ce principe du cinéma de Jancso : cinéma de l'individu et de tout ce qui lui est contraire (et avec quoi il est susceptible, par tous zèles, déviations, résistances, d'entrer en toutes espèces d'oppositions, conflits, dialectiques).

Individu jamais pris par Jancso jusqu'à *Ah ! ça ira !* autrement que sous la forme la plus abstraite de la molécule détachable, ce qui l'amenait à bâtir des films *sans reste* (du type réaction chimique). L'introduction dans *Ah ! ça ira !* d'un semblant de personnages véritables (1) lui permet un jeu plus riche et plus compliqué, dont le principe pourtant reste le même que dans ses films antérieurs : celui d'un battement dont l'individu est le principe. L' « abstraction » de Jancso est de celles, donc, qu'on peut dire — qui se disent — « réalistes » (2) : constituant comme *principe formel* de son cinéma une des problématiques déterminantes de tous les cinémas des pays de l'Est.

Ne pas en conclure, surtout, que le cinéma de Jancso

soit lui-même « individualiste » — qu'il délivre le plat message d'un « socialisme à visage humain » : simplement, le film fait croire *tour à tour* qu'il est ceci ou cela (pour la pureté théorique marxiste-léniniste ? pour l'obéissance stalinienne ? pour le respect des opinions d'autrui ? pour la jeunesse qui chante et danse la révolution internationale et intemporelle ? on ne le sait jamais) : comme si, déterminé de part en part par une réflexion politique très poussée, il ne pouvait que *parler* le politique, sans jamais rien en dire. — Sylvie PIERRE.

(1) Ce n'est pas par hasard s'il s'agit de son premier film en couleur : Jancso utilise, de la couleur, les possibilités beaucoup plus finement et facilement individualisantes, alors que le noir-et-blanc se prêtait évidemment beaucoup plus au jeu des oppositions binaires.

(2) Au sens où Mondrian, autre grand ressasseur et raréfacteur de sens, se définissait aussi comme un « abstrait-réaliste ».

Discours, pouvoir, scène
par Pascal Kané

Que la « pauvreté » de leurs messages (1), aussi bien dénoté que connoté, fasse des films de Jancso, et plus particulièrement de *Ah ! ça ira !*, des œuvres où le processus de la lecture filmique est difficilement séparable et reconnaissable du plaisir (esthétique) que l'on trouve à voir se dérouler leurs minces fictions visuelles, cela implique-t-il pour autant que ce plaisir ne soit pas, avant tout, justiciable d'un acte simultané ou antérieur de lecture de la part du spectateur ? Peut-on même imaginer un plaisir de cet ordre apparu en dehors de toute lecture iconique, ou, plus encore, se substituant à elle, alors qu'il (le plaisir esthétique) apparaît étroitement lié à la possibilité de la formation du sens de la part d'un spectateur « en situation de lecture », face à un « objet » dont, par définition, il ne peut prendre connaissance que sur un mode intellectif. Que le plaisir esthétique s'oppose à la lecture, c'est ce qui contredirait son mécanisme même, fondé sur la reconnaissance/transgression du ou des codes particuliers à l'œuvre, nécessairement rapportés par le spectateur à un code esthétique général. Et d'ailleurs, la situation de non-lecture qu'imposent certaines œuvres (*Fuoco !*, *One + one*) (2), loin de favoriser un accès direct à la « jouissance », déclenchent au contraire une violente réaction de refus, imposent une douloureuse épreuve au spectateur qui ne peut véritablement accéder à ces œuvres qu'en replaçant cet effet momentané de non-lecture dans un processus plus général de lecture qui peut lui donner un sens (qui codifie cette non-lecture).

Cette équivoque sur la naissance du plaisir au cinéma, il n'est guère étonnant que ce soit l'œuvre de Jancso qui la suscite : la minceur du signifié par rapport à un signifiant surabondant, la difficulté d'appliquer une analyse structurale distinguant les fonctions cardinales des catalyses (3), rendent des plus ardues une « bonne » lecture du film, soit qu'on veuille à toute force en pratiquer une autre (s'accrocher aux signifiés politiques immédiats par exemple) soit que la frustration/jouissance du spectateur, qui est au principe de départ de toute l'œuvre de Jancso, n'arrive pas à être pensée comme effet de lecture, et reste tenue pour une manifestation parasite et de surface.

Car ce qui dérange la lecture, en fait espérer une autre plus complète, c'est à la fois la rareté des informations recueillies, et l'absence d'enchaînement de ces éléments à un même niveau de lisibilité (d'où la non-pertinence d'une lecture seulement horizontale). Ce qui ne veut pourtant pas dire disparition : à tout signifié produit, correspond une réponse, déplacée, et faisant appel à un autre mode de lecture (cf. les questions posées par les jeunes communistes au début du film et restées sans réponse, tout au moins discursive). Dès ces scènes liminaires qui vont ordonner tout le développement du film à travers la figure maîtresse de la question/réponse, va se dégager un double mode d'apparition du signifié : d'une part le discours, le langage proprement dit, et d'autre part « l'essentiel », sa réponse que constituera le « scénique ». Par scénique entendons tout ce qui est lié aux mouvements dans l'espace, à l'expression corporelle, aussi bien visuelle que vocale. Il s'agit donc moins d'une opposition de deux discours que d'une transposition : le discours passe dans la scène, se fait discours scénique. Passage non pas anarchique mais soumis à des lois précises qu'un personnage (le chef, c'est-à-dire momentanément le sujet) est chargé de faire appliquer, par ces fameux ordres qui distribuent, ordonnent, combinent, puis éparpillent dans la scène les autres personnages. Or le travail de *sélection* et *d'agencement* de ce « chef », établi à partir des éléments de la scène, il est tentant de le rapporter à cet autre travail de sélection et d'agencement : celui du sujet dans la mise en œuvre de son discours. Tout comme le sujet choisit et combine les termes pris dans la réserve que constitue le corpus linguistique et crée ainsi une chaîne signifiante (phrase), les agents, convoquant et ordonnant les autres acteurs de la scène, figurent eux aussi une activité de cet ordre.

La relation entretenue par ces deux corpus homologues (la langue, les éléments de la Scène) étant établie, une question, laissée en suspens, va se poser : si les personnages, c'est-à-dire les *êtres scéniques* qui nous sont présentés, se définissent dans leur action spécifique (qui est d'ordonner dans les deux sens du mot certains éléments, ou d'être ordonné) par rapport à un corpus référentiel qui serait le langage, il n'est guère possible de ne pas envisager l'autre dimension référentielle que nous percevons au travers du signifié politique du film — et qui n'est pas l'Histoire, trop dépendante, telle que nous la concevons, de l'écriture —, mais le Pouvoir, c'est-à-dire les forces que l'action concrète met en jeu dans le monde réel. De ce pouvoir qu'il s'agit pour les jeunes révolutionnaires de prendre, aucun récit véritable ne nous sera fait. Nous n'en verrons là encore qu'un mécanisme transposé, ce que la Scène en figurera. A côté du langage, cette mécanique doit être considérée comme la seconde instance déterminante de la Scène : tout comme le scénique, dans son développement syntagmatique, fonctionne comme un discours en formation, il se modèle aussi, dans ses variations paradigmatiques, sur toutes les manifestations extérieures que revêt le pouvoir dans son exercice : ordres (dans le sens de commandements cette fois-ci), décisions, menaces, injonctions... et dont l'effet viendra s'épuiser sous nos yeux.

La Scène occupe ainsi une position médiatrice entre les deux espaces référentiels qui la définissent : elle n'est pas simplement le lieu où s'exerce le discours, ni celui où le Pouvoir s'organise, mais la dimension où s'établit, sur un certain mode spécifique, leur périlleuse mise en relation : offrir un champ dialectisé (ou dialectisable) au discours, établir une rhétorique de l'acte révolutionnaire, c'est de cette double détermination que va naître la Scène.

Quelle va être alors, à l'intérieur de ce cadre, la place effective du sujet (personnage agent)? Comment le double impératif auquel le contraint la scène comme milieu objectif (exercer un pouvoir, mettre en œuvre un discours, sans jamais se les approprier), va-t-il pouvoir se combiner avec ce qu'est toujours — pour le spectateur, dans le système de la représentation — un sujet, à savoir l'expression d'une subjectivité ? Si la solution de Jancso est, comme nous le verrons, empreinte d'une certaine ambiguïté, c'est que ce conflit figure très directement, dans ses indéterminations mêmes, sur l'écran, c'est qu'il fournit au film sa matière.

Si l'exercice du discours (combiner les éléments dans la scène) et celui du pouvoir (se différencier des autres éléments par l'usage d'une parole transitive qui assure la suprématie), l'une activité syntagmatique, l'autre paradigmatique, sont les fonctions qui définissent exhaustivement le sujet, on peut d'abord remarquer leur brièveté, et le « roulement » rapide qui s'ensuit ; dépossédé, le sujet retourne à l'anonymat, situation exactement inverse de la précédente (obéir, être combiné par un autre dans les tableaux). Un autre le remplacera, investi des mêmes fonctions absolues, qui à son tour sera éclipsé... C'est donc tout entier par un « faire » que se définit le sujet, jamais par un « être ». Et c'est cette absence de toute densité d'existence qui permet aux fonctions d'être si idéalement transmises (4).

On pourrait se satisfaire de cette neutralisation du sujet, où la scène retrouve toute sa pureté combinatoire, si l'on ne sentait pas très vite que, malgré tout, quelque chose de l'ordre de la jouissance s'investit dans le champ proposé, qu'en somme, l'intermédiaire habituel du spectateur, le sujet-image d'une conscience, se trouve tout simplement remplacé par autre chose. Et cet autre chose, le seul élément qui permane dans la scène, c'est le discours de l'agent (5), c'est-à-dire le langage purement instrumental que le chef utilise pour donner ses ordres (se déplacer, se déshabiller...) et au profit duquel la fonction de sujet semble se recentrer. Or, derrière cette instrumentalité à usage exclusivement interne, puisque la lettre ne représente la loi que pour les acteurs de la scène, se masque une fonction externe : celle de violente ouverture à la jouissance (puisque cette parole médiatise le rapport du spectateur à la scène, et qu'une obéissance absolue lui répond). Faille née du caractère érotisé de la domination qui s'exerce, sans cesse refermée et rouverte par la succession des locuteurs.

De par un tel investissement du spectateur, se démasque rapidement l'apparente neutralité de cette parole performative (6). Et nous allons voir que son impersonnalité, elle aussi, n'est qu'apparente et que derrière l'insistance que ce discours met à se répéter et à se représenter sous des masques improbables et fugaces, se dessine peu à peu l'image persistante qui lui sert de modèle.

Car c'est toujours le même discours qui se poursuit, toujours impératif, tout entier contenu dans la transitivité et s'épuisant avec ses seuls effets (ramenant donc tout le constatif à un performatif). Or, que ces ordres qui transforment les personnages en « actants » (7), soient immédiatement suivis d'effets, que ces effets se dispersent tout entiers et uniquement dans la scène, c'est, comme le remarquait J.-L. Comolli (*Le détour par le direct (II)* Cahiers n° 211) ce qui permet d'établir une relation entre personnages-actants et réalisateur, puisqu'une même fonction exercée de manière identique les définit : mettre en scène.

C'est donc au travers du discours du créateur à l'œuvre, jamais vu bien qu'omniprésent (puisque toujours dans le contrechamp) que se repersonnalisent les acteurs, que s'érogéneise le champ et que la mécanique va peu à peu s'enrayer. Ce qui se produit en effet quand la jeune femme refuse son rôle de pur actant, et que nous voyons son « faire » déboucher progressivement sur un « être » ; d'où la situation de sujet qu'elle retrouve alors, malgré l'abandon de ses fonctions. Mais la naissance de l'être, c'est-à-dire la réintroduction de la subjectivité que ponctue le seul gros plan du film, sera la mort de l'œuvre, ou de la combinatoire neutre qu'elle se voulait (8).

Si la scène que définit Jancso est, comme nous avons tenté de le montrer, dans un fort rapport homologique avec l'autre scène, celle de l'action politique ou révolutionnaire, le réinvestissement de ce champ objectif par le sujet auquel son film aboutit, doit-il être pris comme une forme inébranlable de scepticisme ? Et si l'on pense que *Sirocco* accrédite en effet cette thèse, n'est-ce pas ce qui démontre l'insuffisance de cette problématique — étant donné qu'un film, lui, ne se fait pas par scepticisme. — Pascal KANE.

1) Sans nuance péjorative ici : le processus d'appauvrissement des sens qui constitue l'essentiel du travail de Jancso n'est en fait qu'un choix délibéré où l'élément « discours » du récit est développé au détriment de l'élément « histoire », et de sa fonction informative.

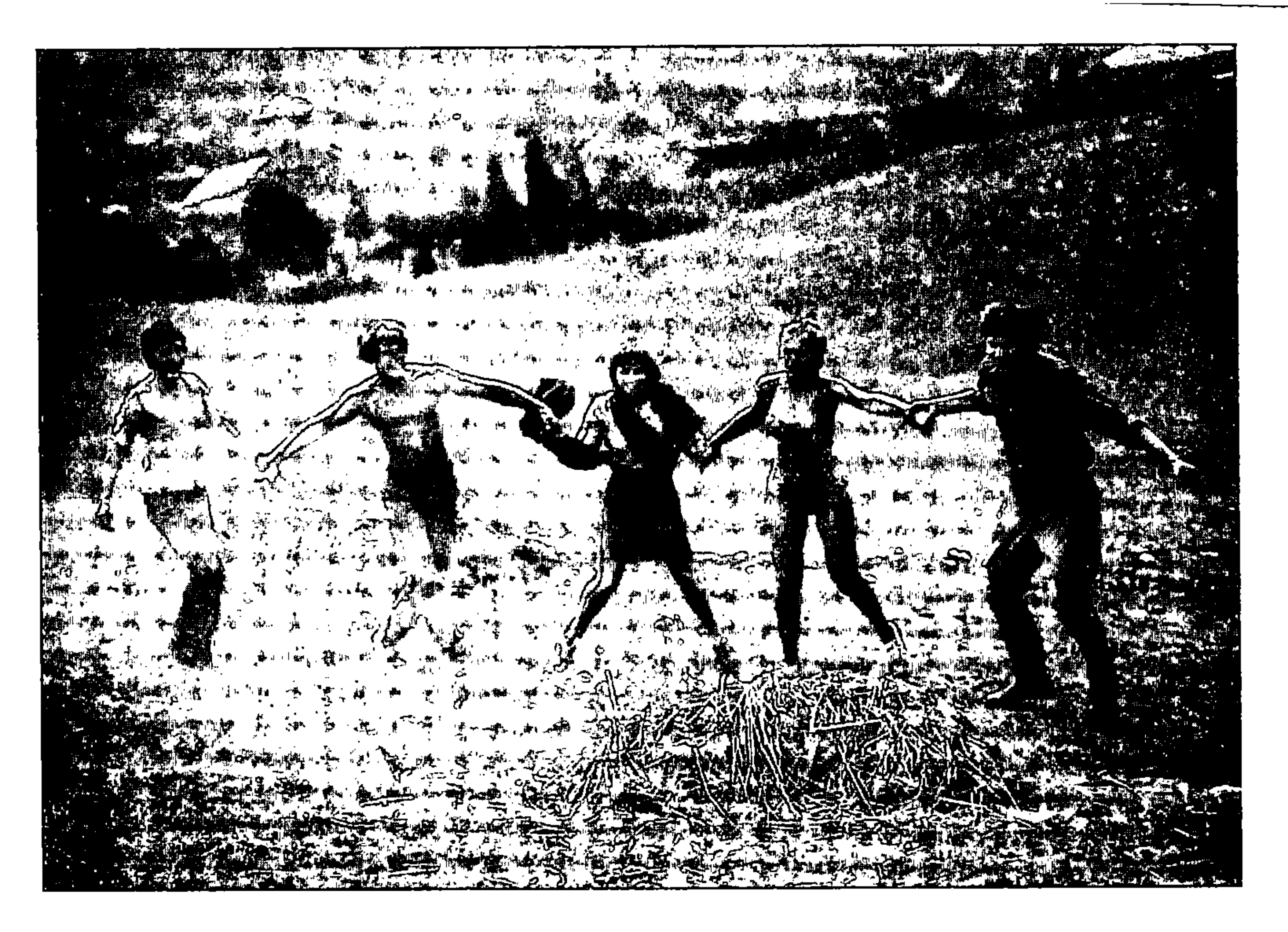
2) Dans *Fuoco !*, où un forcené est assiégé par la police, la lecture du spectateur est suspendue dans la mesure où la folie ne joue pas à l'intérieur de certains couples oppositionnels (raison/déraison, ordre/désordre...) mais est donnée comme un acte « neutre », où le geste, dans sa pureté, échappe à toute lecture symptômale.

Dans *One+one*, le travail de montage alterné perturbe la lecture de l'ensemble, une séquence sur deux n'étant pas « pertinente » : ce qui empêche le fonctionnement narratif traditionnel où la consécutivité est toujours donnée (et reçue) comme conséquence.

3) On sait que les fonctions cardinales sont les « noyaux » de l'histoire et que les catalyses sont les « notations subsidiaires » du discours qui relient entre eux les noyaux. (cf. *Communications* N° 8 : *L'analyse structurale du récit*).

Si l'on veut s'en tenir à une vision globale du signifié du film, on constate que le seul élément important de cardinalité est la pénétration des jeunes communistes dans le collège au début du film, et qu'on ne trouve plus par la suite qu'une succession de catalyses (bien entendu elles-mêmes décomposables en micro-séquences). Analyse qui, il faut le reconnaître, n'est guère satisfaisante, dans la mesure où cette lecture « informative » n'est visiblement pas pertinente. Mais si nous faisons de l'exercice du pouvoir les fonctions cardinales du récit, ce sont les catalyses qui disparaissent !

Par ailleurs, si nous tentons d'appliquer un autre couple de l'analyse structurale, celui qui distingue les *indices* des *informations*, des difficultés du même ordre surgissent. Ce qui tendrait à prouver la validité surtout littéraire de ces précieux instruments, et la nécessité d'une « adaptation » pour le domaine cinématographique.



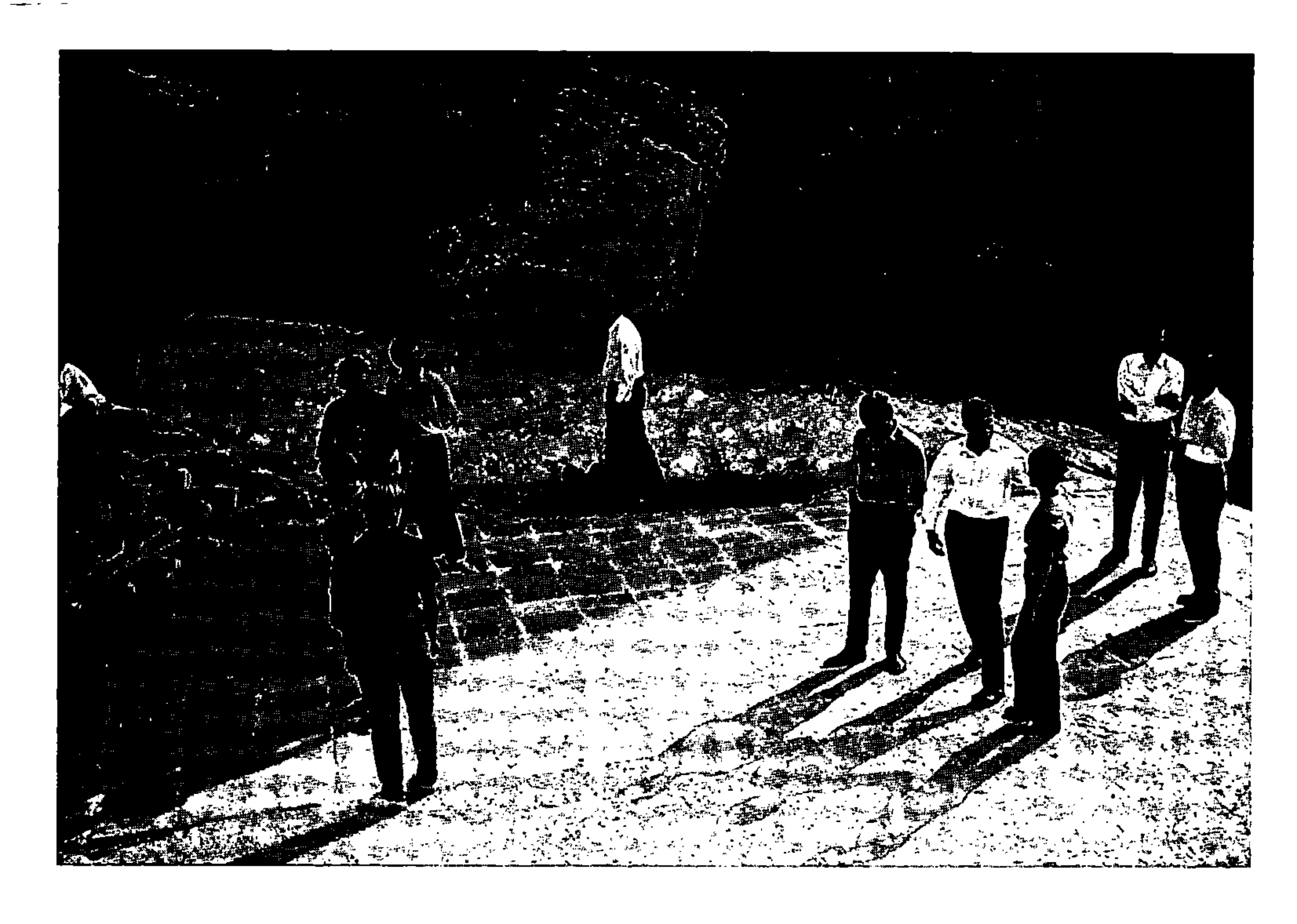
4) Que ces fonctions absolues soient transmises en totalité n'implique pas qu'elles soient identiques et interchangeables : chaque passation du pouvoir s'accompagne bien, comme le dit Comolli dans son article, d'un renversement de la ligne directrice, ce qui n'était pas le cas des autres films où l'insistance politique ne jouait pas si essentiellement ce rôle de *déterminant* de la Scène (et plus seulement de référent). Mais il nous semble par contre que la description des actes des personnages principaux épuise leur définition dans le film. Si la fonction de sujet reste très longtemps flottante dans *Ah ! Ça ira*, c'est, comme nous le montrons un peu plus loin, qu'elle se fixe d'abord, moins sur tel ou tel personnage, que sur le discours qu'ils mettent en œuvre, qu'il s'agisse des ordres donnés, des questions ou des chansons. Notons à ce propos l'importance de la chanson du juif : si la fonction de sujet que l'on sent, avec lui, très proche, ne se « cristallise » jamais sur ce personnage, c'est que sa chanson l'en décharge momentanément, la reporte vers l'avant. Nous verrons par la suite que ce rôle assumé par le discours n'est que provisoire et que la fonction de sujet va se cristalliser avec Judith, laquelle justement répétera la chanson du juif, c'est-à-dire établira une relation nouvelle au discours par cet acte d'appropriation.

5) A ne pas confondre avec le discours figuré par les déplacements des personnages dans la scène, dont nous parlions précédemment.

6) Ces termes désignent deux modes du discours : dans un énoncé performatif une action est accomplie par la formulation même de l'énoncé (« je vous donne ma parole »), dans un énoncé constatif, l'action est seulement désignée (cf. T. Todorov : *Choderlos de Laclos et la théorie du récit*, *Tel quel*, N° 27).

7) Terme emprunté à Greimas et particulièrement adéquat ici, où les personnages sont effectivement définis par ce qu'ils font. On retrouve même idéalement dans les trois grands axes proposés par Greimas (la communication, la quête, l'épreuve) un répertoriage exhaustif des actions représentées dans le film.

8) Dans son basculement, cette fin s'oppose très directement à celle de *Sous le signe du scorpion* de P. et V. Taviani, avec lequel *Ah! ça ira!* entretient pourtant de larges rapports (ce serait son versant formaliste en quelque sorte). Dans les deux films en effet, c'est la distance de la parole au pouvoir qui se trouve mesurée, de manière constative dans *Sous le signe du scorpion*, performative dans *Ah ! ça ira !* Mais alors que *Sous le signe du scorpion* situe son action sur un fond diégétique fictionnel traditionnel, *Ah ! ça ira !* fait peu à peu coïncider diégèse et scène filmique en donnant aux éléments de la première (les actions des personnages dans une fiction donnée) les caractères de la seconde (organiser le déroulement de la fiction). D'autre part, si *Sous le signe* fait sans ambiguïté de l'énoncé de son discours son sujet, *Ah! ça ira!* lui donne ce statut d'une main mais le lui retire de l'autre en dénonçant la scène comme représentation, et donc la parole qui l'ordonne comme complice du jeu et mystificatrice.



Comment faire
par Jean Narboni

Ce qui unifie et articule les études consacrées à Jancso est le couple invariant *formel/politique*, et ce qui régit leur mouvement le va-et-vient pendulaire. Chacun des deux termes y est alternativement convoqué pour fonctionner à l'égard de l'autre comme sauvegarde et garant : le formel, du politique/historique dont il assurerait qu'il n'est pas seulement reproduit, mais compris, le politique/historique du formel, qu'au titre d'indiscutable fondement il préserverait de la gratuité ; le droit de l'artiste à pratiquer une écriture productrice aux dépens du naturalisme légitimant en dernier recours la contrainte du système formel exercée sur le réel dont il se soutient.
On ne mettra pas en question le bien-fondé de l'usage de ces termes à propos de Jancso, dont les films précisément requièrent l'application. On tentera seulement d'échapper à l'infinité fermée d'un discours pris au piège de l'objet qu'il vise et dont il perpétue la circularité répétée, en insistant moins sur l'un ou l'autre terme, l'un après l'autre, sur leur singularité, voire leur résorption réciproque, qu'en les pensant ensemble, dans l'unité disjointe qu'ils constituent et l'articulation de leur écart. La raison de ce couple pourrait ainsi être plus rigoureusement pointée, et l'engendrement saisi du rapport de ses éléments.
Jancso déclarait, dans un entretien publié par « Cinéma 67 », en février : *Il est impossible de parler de la réalité par symboles ou allégories. Je suis convaincu que l'allégorie n'est pas viable au cinéma... D'ailleurs, le film en tant que genre, ne peut être abstrait, puisque par nature, il est concret et matériel...* En avril 1967, dans « Positif » : *Les théories abstraites n'ont bien souvent aucune prise sur le réel.* Mais, dans le même texte : *J'essaie toujours de prendre de la distance vis-à-vis des événements.* Enfin, dans « Les Lettres françaises » (décembre 1966) : *... Les événements historiques ne doivent pas être acceptés mais compris.*
Si Jancso, donc, se défend de faire un cinéma symbolique ou allégorique, incompatible à ses yeux avec la nature du film en tant que concret et matériel, s'il rejette d'autre part (en d'autres déclarations, nombreuses, ici non citées) l'accusation de formalisme déviant et ornemental, qu'est-ce que cette *prise sur le réel* et cette *distance vis-à-vis des événements* qu'il revendique en même temps ? Rien d'autre (nous en assure le dernier extrait) que l'acte de comprendre, que l'appropriation cognitive. Dès lors, ses

films s'apparenteraient à des *structures*. l'activité structuraliste s'étant définie il y a quelques années comme construction d'un « simulacre » de l'objet, et ce simulacre lui-même comme rien d'autre que « l'intellect ajouté à l'objet ». Le cinéma de Jancso représenterait donc l'exercice d'un savoir sur un référentiel historique, l'adjonction d'un sens aux choses (ou la soustraction de leur empiricité), la mise en lumière des lois de fonctionnement d'un objet ou d'un événement. Sans prétendre, par un coup de force analogique, appliquer ce qui va suivre à ce cinéma, mais pour indiquer un certain nombre de risques dont nous devrons ensuite *prouver* si Jancso y échappe ou y succombe, on rappellera que les travaux théoriques modernes se réclamant du marxisme et/ou de la psychanalyse ont conduit à rejeter formellement cette conception de la structure. Dans un détour nécessaire, on en rappellera les deux ordres de raison intriqués :

— concevant son travail comme double opération de découpage et d'agencement, l'activité structuraliste ainsi comprise prétend réintroduire dans le réel la connaissance dont ce réel ne peut qu'être l'objet, elle la tient comme son constituant au titre de noyau rationnel à désensevelir. La connaissance dès lors n'étant plus qu'adjuvant de ce réel, partie intégrante, et non production et transformation de son objet spécifique (l'objet de connaissance). Il s'ensuivra que le plus souvent la simple *mise en forme* d'une région se donnera abusivement comme connaissance de cette région ;

— déterminée par des présupposés mécanistes, une telle activité isole la structure de sa détermination propre, en absente tout dynamisme, l'ampute de sa production. Elle maintient la cause et l'effet extérieurs l'un à l'autre, restaurant la vieille causalité expressive (la cause se tient hors de ses effets, dans un arrière-fond métaphysique) et s'interdit toute possibilité d'accès au problème fondamental et complexe de la *causalité structurale* (1), procès structurant de la structure, *efficace spécifique d'une structure sur ses éléments*, présente nulle part ailleurs qu'en eux.

Cette conception statique de la structure est à rapprocher de celle, tout aussi tenace, de *modèle*, quand on le définit comme construction bricolée susceptible de « rendre compte » du désordre et de la dispersion anarchique du réel empirique en produisant, au sein d'un système formel, la règle qui rassemble ce réel. Pas plus que tout à l'heure la structure comme découpage et agencement, le modèle ainsi conçu n'est apte à fournir sa propre preuve. Simple simulation/représentation formelle de son objet donné, étranger à toute production/transformation, le modèle s'approchera au mieux, par tâtonnements, du fait dont il prétend fournir la loi, positiviste de part en part, si le positivisme ne se marque pas tant à ce qu'il privilégie, de l'empirisme ou du formalisme, l'un ou l'autre, mais à ce qu'il pose d'abord leur différence pour mieux la réduire ensuite (2).

Sauf à encourir, dans leur organisation, la même accusation de désordre et de dispersion que le réel où leur construction prend son départ, structure et modèle se trouvent donc contraints de produire une cause, et de cette cause une raison, mais faute de la produire vraie, d'attribuer aux *effets* mêmes un pouvoir causal. Ce qui unifie, immanquablement, de telles entreprises n'est en effet jamais que la présentation de l'*effet pour la cause*. La question qui se pose maintenant sur Jancso est de savoir s'il ne met pas en jeu, de part en part, et dans le champ propre du cinéma, le même type de discours leurrant (et leurrant de ne pas se savoir leurré).

Que ses films en effet fonctionnent comme les constructions précédemment évoquées, qu'ils visent à se donner comme modèles capables, d'une conjoncture historique/politique chaque fois précisément datée, de fournir la règle, peut-être n'y a-t-il pas d'autre raison à ce qu'on les tienne aujourd'hui pour *prototypes* d'écriture moderne. Et productrice à un double titre : l'opération travaillant le réel prédonné (ramené à ses trajets essentiels, ses lignes de force, ses parcours fondamentaux) se trouvant elle-même, par un autre tour d'écrou (mais la maîtrise de Jancso est telle que les deux opérations n'en font qu'une, et qu'on ne peut la défaire que dans un après-coup arbitraire) accomplie par une formalisation seconde, constitutive du film, celui-ci n'étant pas seulement modèle d'un réel historique préexistant, mais modèle au second degré, modèle de l'activité du constructeur de modèles. Travaillant une matière première, ces machines présenteraient en même temps leurs rouages en action, exposeraient leurs pouvoirs et inscriraient leur travail producteur. Ce pourquoi la critique (et la nôtre même), à grand renfort de métaphores technologiques, se perd à décider lequel, des deux mécanismes (les faits « montrés » : chasses et poursuites, jeu réglé de persécutions et de terreurs, ou le film lui-même en son progrès), est le plus infailliblement broyeur.

De ces jeux indéfiniment variés, dont on étudiera plus loin l'agencement des figures et le rôle qui leur est assigné, Jancso entend nous donner une cause, *la* cause : l'Histoire (et, plus précisément le peuple hongrois dans cette histoire : *telle est ma recherche dans chacun de mes films : que faudrait-il donc faire pour que le peuple de ce pays devienne enfin adulte et digne de l'Europe ?*). L'intérêt de Jancso va d'ailleurs exclusivement à la région des superstructures politiques et à l'analyse des mécanismes du pouvoir et de la répression, de la terreur policière et du mouvement des armées. Peut-on dire cependant que, de l'instance même dont il entreprend de fournir les lois (non sans espoir de contribuer un peu à leur transformation), il produise une connaissance rigoureuse, selon un mouvement conforme au matérialisme historique ? Si le matérialisme se définit bien du refus de subsumer les exemples sous une loi et de ne penser de loi *que* de son objet, on ne peut répondre que par la négative. L'histoire en effet chez Jancso, et quelles que soient la spécification de l'événement historique qu'il traite et l'exactitude (indiscutable) des faits qu'il rapporte, est une catégorie fondatrice que *pose* un geste inaugural (l' « expérience » de Jancso, comme toujours en pareil cas, lui en fournissant la justification (3) ou l'apparence de justification rétrospective) et non un concept construit. Majusculée, élevée ou absentée au statut d'une Cause sans raison (à cela se reconnaît le récit mythique, et cette dimension est constamment à l'œuvre dans les films de Jancso), reconduisant inlassablement le cycle des retournements éternels, lieu de toutes les discordes et de toutes les scissions, moteur de l'arbitraire auquel elle imprime sa loi pour lui donner un ordre, elle se donne elle-même comme Loi universelle, abstraite, transcendante, valable en tous temps et tous lieux. L'Autriche-Hongrie de 1867 et la terreur policière du comte Raday, la Hongrie rouge écrasée en 18, la régence de Horthy, les Collèges populaires en 1946 fournissent des exemples vérifiant cette loi, cas particuliers d'une règle qu'ils se contentent de confirmer, égalisés, nivelés sous elle : l'Histoire.

Nécessairement, on retrouvera le couple formel/politique à étudier les conséquences (conséquences dont on s'aperçoit qu'elles régissent leur cause) découlant de ce qui précède :

— si l'histoire est bien pour Jancso ce mouvement rigoureux et inflexible par lequel l'homme est toujours contraint de tourner, comme elle, en rond, redoubler par le discours critique le processus descriptif et non explicatif de Jancso ne peut faire avancer d'un pas le problème. Là aussi, la mise en forme vent passer pour connaissance : on recensera ses figures et ses déplacements (tâche facile, puisqu'elles se désignent elles-mêmes et énoncent leur agencement), on transférera dans l'écriture linéaire le déroulement de leurs configurations, mais on n'aura pas un instant pointé le principe de leur variation. Cela a été fait, on ne le refera pas. Si en revanche, fondant les films de Jancso en système cohérent, on les découvre régis par une telle conception de l'histoire, on peut espérer en produire la détermination dernière. La toujours semblable question posée par la formation/déformation des figures formelles, leur agencement déconstruit aussitôt que posé, apparaîtra alors comme un simulacre de question posée par un discours à une réponse déjà donnée, réponse qui, de cette question même, est la condition d'existence et de formulation (selon un processus R-Q-R : les hommes sont joués par l'histoire. Pourquoi sont-ils joués par l'histoire ? Parce qu'ils sont joués par l'histoire. Et mes films vont en décrire le comment, que vous prendrez pour le pourquoi). Et, comme tout discours obsessionnel (la névrose obsessionnelle se définit pour Lacan comme « décomposition défensive, comparable en ses principes à celle qu'illustrent le redan et la chicane » ; on notera la troublante analogie avec le fonctionnement des films de Jancso, et jusqu'à la possible application de chacun des termes), il faut à ce discours mettre en place, pour faire passer le comment en place du pourquoi, un tenant-lieu de cause, un semblant de cause. L'agitation discursive, l'inarrêtable mouvement des figures, jouant à la dialectique, n'a pas d'autre fonction, et ne fait que déplacer et varier à l'infini, en le recouvrant, le manque de la cause qui les structure, chaque stade tenant lieu, à l'égard de celui qu'il engendre, de cette cause absente, chaque sujet assumant tour à tour la *place* du maître et de l'esclave, du dominant et du dominé. Et il faut à cette expansion panique, à cette circulation éperdue dessinant la cartographie de l'aveuglement, résorber tous les accidents dans une continuité peureuse, repousser au plus loin l'instant de la coupe, la rupture, sauf à voir apparaître et sans doute s'aggraver la faille dont elle assure le refoulement et la dénégation. (On notera, par exemple, qu'il y va de la vie du film de sanctionner, par l'arrêt à l'image, le coup de feu qui clôture *Silence et cri*, et que l'unique gros plan de tous les films de Jancso, celui de Judith dans *Ah ! Ça ira !* est aussitôt annulé par la reprise du film, les collégiens faisant obstacle à son départ, la chemise rouge de Laci au bout du ponton signalant chromatiquement la reprise certaine du mouvement, comme la phrase du policier en assure l'indéfinité : « Tu seras peut-être ministre un jour ».)
Le ressassement obsessionnel en assurant la cohérence confère au discours de Jancso un singulier pouvoir de conviction. Seul un discours critique lui-même mystifié peut le penser en effet comme non-conclusif, suspens du sens. (Je pose les questions, je ne donne pas les réponses.) Le mythe de l'œuvre ouverte a pu un moment cautionner ce genre d'erreurs, mais rien, finalement, n'est plus conclusif que l'indéfinité close (4). Leurs questions présupposées par la réponse qu'elles impliquent, formulant le problème de l'homme *devant* l'histoire (si les sous-titres de *Ah ! Ça ira !* sont exacts) et non *dans* l'histoire, les films de Jancso, échappant au projet démystifiant de leur auteur et au contexte qui les a précisément produits, courent le risque de renforcer les scepticismes et désabusements liquidateurs. Engendrer des lectures droitières est la toujours possible sanction de leur cohérence, fût-elle (et parce qu'elle est) celle du discours idéologique. On n'a pas manqué de la leur appliquer, un peu partout, depuis quelques années. Jean NARBONI.

1) Concept produit par Jacques Lacan à partir de Freud, appelé *causalité métonymique* par Jacques-Alain Miller (« Action de la structure », in « Cahiers pour l'analyse », n° 9). Louis Althusser en a tenté l'application et le rapprochement avec la *Darstellung* marxiste dans « Lire le capital » (tome II, pp. 62 à 65, « Petite collection Maspéro »). Il s'agit là d'un problème extrêmement difficile, celui de l'*efficace d'une absence*, d'une structure présente nulle part ailleurs qu'en ses éléments, présente-absente à eux. Althusser l'oppose radicalement 1) à la causalité mécaniste ; 2) à la causalité expressive : Leibniz, Hegel. Dans la causalité structurale, la structure est présente/absente à ses effets visibles, efficace dans son absence même : par exemple, les rapports de production sont insaisissables dans leur intégralité, à la fois efficaces et absents des effets qu'ils provoquent. Mais cette présence de la structure nulle part ailleurs que dans ses effets est elle-même sans aucun rapport avec l'immanence de la cause à ses effets de la causalité expressive, celle-ci posant en même temps l'extériorité (et non l'absence) radicale de la cause à ses effets (par exemple, chez Hegel, les phénomènes comme *pars totalis* de l'Idée).

2) cf. Alain Badiou, « Le Concept de modèle » (« Cours de philosophie pour scientifiques », Maspéro) auquel notre texte fait plus qu'emprunter.

3) Soit, pour éviter autant que possible dans notre article même les tenant-lieu de cause, et la nommer sinon la produire : *le stalinisme.*

4) La lecture « infinie » que l'écriture moderne sollicite n'a strictement rien à voir avec l'infinité de lectures des prétendues œuvres « ouvertes ». On se propose de revenir sur ce point dans un autre texte.

Autocritique

par Jean-Louis Comolli

I. Système et sens chez Jancso.

Pour trois films de Jancso : *Sans-espoir, Rouges et Blancs, Silence et cri,* et compte tenu du moment (66, 67, 68) comme du contexte socio-culturel (un certain état en France de la réflexion sur le cinéma moderne) de leur vision, on comprend que des tentatives critiques de divers bords, (dont la mienne) s'en fussent tenues à peu près unanimement à viser ce qui dans ces films sautait aux yeux (du critique), le fascinait et aussi le soulageait dans la mesure où il s'agissait de ce qu'il cherchait à saisir



dans le cinéma moderne : le fonctionnement filmique.

On comprend aussi comment ces lectures (dont la mienne) un peu naïvement ont pu se satisfaire, en guise de l'analyse de ce fonctionnement, de sa seule *description* : ces trois films (l'accumulation renforçant l'effet) mettant en œuvre un système formel à la fois assez simple (organisé autour de paramètres peu nombreux : aller-retours, mouvements latéraux, décadrages, mobilité du champ, et pratiquement tous réductibles à la problématique champ vide / champ plein, qui est celle du surgissement de l'acteur dans le champ filmé et de l'effet signifiant de ce surgissement) et très cohérent (effet de cohérence dû surtout à l'organisation nécessairement répétitive de ces paramètres), et surtout mettant ce système en avant, le manifestant comme *système au travail*, la seule saisie en retour du principe de ce système (principe automatiquement énoncé par le système à mesure que le film se déroule puisque les figures s'en répètent) fournissait à la lecture l'illusion d'avoir repéré, parcouru et dénoué non seulement la trame signifiante du film (c'était le cas) mais aussi en ce parcours obligé d'avoir épuisé les sens du film (ce n'était pas le cas).

Il est bien — aujourd'hui — de constater ceci, comme font Oudart et Narboni. Mais ce n'est pas forcément parce que la lecture faite du système de Jancso dans ces trois films se trouve n'être que la description, le reflet spéculaire de ce système, que d'une part les films eux-mêmes ne sont que la production de ce système et la prévision de cette lecture (circuit réponses-questions-réponses), que d'autre part le type de lecture suscité (et même programmé) par ces trois films peut sur sa lancée rendre compte aussi de *Ah ! Ça ira !*, car quelle que soit l'invariabilité profonde du système de Jancso, il n'est pas immuable (sinon il n'y aurait pas d'autres films), il n'est pas sans contradictions, il n'est pas incapable pour surmonter ces contradictions de changer lui-même.

Quelles causes objectives avaient pu régir cette trop parfaite adéquation du discours critique à celui des films ?

D'abord, en effet, ces films ont ceci de spécifique qu'ils exposent de façon ostentatoire, qu'ils *représentent* leur propre fonctionnement. Pour que le discours critique ait pu « coller » d'aussi près au film, au point de n'être en fait que sa description et sa répétition, il fallait donc déjà que dans le film lui-même s'effectue une parfaite adéquation entre événements formels (entrées-sorties de champ, mouvements du couple caméra-acteurs, etc.) et événements dramatiques (les mêmes). *Ce que le film raconte, son récit, n'est rien d'autre que le récit des modifications réglées de sa propre spatio-temporalité : une aventure des paramètres.*

Et en effet si c'est bien cela c'est presque trop beau : quelle aubaine pour le critique qu'un tel recouvrement de la narration par la représentation ; il n'y avait plus qu'à décrire (raconter, répéter) cette « histoire » pour décrire le travail filmique dans les termes mêmes de sa propre législation ; le travail critique s'en trouvait d'autant simplifié, *justifié*, ce qui ne pouvait manquer d'aller sans

une certaine « jouissance » (la seule, nous assure Oudart, que puisse procurer le cinéma moderne, mécanique et spéculaire, alors que le cinéma classique nous procurerait une « jouissance » de type infiniment moins masturbatoire — mais de cette vision idyllique du cinéma classique et de ses présupposés, je parlerai une autre fois, me contentant de signaler que les choses ne sont pas si simples, et que Lang ne peut pas être la seule source-référence de la réflexion sur le cinéma classique, il y a aussi Lubitsch, pour citer un cinéaste qui a joué à fond de la lecture du champ vide / champ plein par exemple), sans un phénomène de reconnaissance et d'auto-satisfaction...

Allons plus avant (pour déboucher sur la seconde et principale cause) : ce petit jeu de réponses-questions-réponses, réciproquement programmées, n'était jouable qu'à une seule condition. Que d'emblée ou en cours de partie le sens soit mis hors jeu. Que le procès de fonctionnement et celui de lecture du film commencent et continuent par mettre le sens entre parenthèses, par l'absenter tout à la fois du film et de sa « compréhension ». Qu'à la condition de considérer (comme les trois films invitaient à le faire) *les signifiants comme signifiés et seuls signifiés.*

A cette condition, se substituait à la problématique de la signification et des référents du discours filmique la seule contemplation, l'étalement du système jancsien de la représentation. Non seulement ce système régirait le fonctionnement du film, mais il en constituerait tout le sens : les mouvements pendulaires du complexe caméra-acteurs « signifiant » le balancement d'un pôle à l'autre des couples pouvoir-répression, actif-passif, etc. Dans le jeu souverain de cet automatisme de l'équivalence (au demeurant assez fascinant, et c'est la raison pour laquelle les films de Jancso ne peuvent être lus et pensés qu'après, et pas simultanément à leur vision), se trouve exclu, évacué comme quantité négligeable (comme résidu : mais ce sont précisément les résidus de lectures de ce type qui doivent nous intéresser, car généralement ils sont constitués de tout ce qui invalide ces lectures), tout ce qui pourtant devrait faire véritablement problème quant au sens (et non aux sens) du film : son rapport à l'Histoire, ses motivations, ses référents ; le sens qui mobilise ses signifiants, et non pas seulement celui que les signifiants manifestent.

Tout sens traversant le film ainsi évacué du procès de lecture (et assurément les trois films en question de Jancso se prêtent à cette exclusion, la favorisent, l'entament peut-être eux-mêmes — c'est ce que nous étudierons un peu plus loin), se constitue de toutes pièces et surgit instantanément une série de sens artefacts, tautologiques, épiphaniques (le sens de ce qui surgit dans le champ c'est le surgissement, de ce qui renverse le champ c'est le renversement, etc.). Cette condensation signifiants-signifiés autorisait d'une certaine façon à parler d'un « sens produit » par le film, d'une signification effet de l'agencement formel. Mais précisément dans la mesure où les significations sont totalement analogiques aux séries signifiantes (sont ces séries, donc sont épuisées par elles), la lecture qui suit (et qui ne peut que *suivre*) et saisit dans leur successivité les apparitions-disparitions des séries de « sens » produits par le déroulement filmique, reste aveugle sur la question du film comme totalité signifiante, puisqu'elle est entraînée (par le mouvement du film, par le dévidement du système) à penser le film comme accumulation de séries de « sens », de couples signifiants oppositionnels qui s'additionnent ou se retranchent (les « phases » ou « temps » d'un moteur mécanique en mouvement, défini par la répétition et la circularité), et non à s'interroger sur ce qui a mis en marche la mécanique (et la maintient en marche, car il s'agit d'un film, qui ne peut pas avancer tout seul), sur le sens qui — forcément — traverse le film (et comment s'opère cette traversée) et non moins forcément le clôture.

Le prodigieux fonctionnement des films de Jancso les a fait lire comme réduits à ce seul fonctionnement, faits par et pour lui, et cette lecture en retour en faisait des mécaniques fonctionnant à vide parce que c'est le fonctionnement à vide qui permettait la lecture, l'ancrait en sa propre fascination, la sécurisait en lui donnant la meilleure des garanties : d'être (enfin) le pur reflet du fonctionnement filmique, de dresser par son seul acte de lecture constat d'équivalence entre circuit des formes et circulation des sens.

Tout ceci pour l'autocritique, au cours de laquelle nous nous sommes donnés déjà quelques-uns des moyens de la critique.

Il faut donc sortir de la circularité spéculaire système du film-système de la lecture. Mais pour en sortir il faut changer de problématique, et poser le pourquoi du système, puisque par le seul fait qu'il est système il fournit lui-même son comment. Il ne suffit pas (pour en sortir) de renverser la séquence film = lecture en celle lecture = film. Que les lectures critiques du système de Jancso n'aient été que description mécanique d'un mécanisme représentatif, n'autorise pas à inférer que les films ne sont rien d'autre que ce mécanisme représentatif, que ce qui fonde leur lecture descriptive. Car en effet que le système produise la lecture, ou que la lecture produise le système, c'est toujours dans l'ordre de l'équivalence que l'on se place (blanc bonnet = bonnet blanc) et non dans celui de la conséquence dynamique, de la non-équivalence du sens comme cause et du sens comme effet. La mécanique du système, celle de la lecture, n'expliquent pas le système et la lecture comme même mécanique.

Il faut donc se demander ce qui régit ensemble système et lecture, *et c'est le statut des référents* dans les films de Jancso. (Il faudra faire une étude générale du statut des référents au cinéma, car nous sortons à peine de la crise formaliste de la critique de cinéma, où systématiquement le référent fut barré). Le grand référent, c'est l'Histoire. Les référents ce sont, pour chaque film, tel moment historique de l'histoire hongroise.

Il est tout à fait clair et significatif (chargé de sens) que *Rouges et Blancs*, *Silence et cri* (puis *Sirocco*, et justement pas *Ah ! Ça ira !*, exception sur laquelle je reviendrai) commencent, s'inaugurent par une courte séquence prégénérique ou générique de montage de documents photographiques situant l'époque du film, son insertion dans l'Histoire. Cette référence initiale à chaque film n'est guère informative, certes : photos, images, vieilles bandes d'actualités *montrant* parcellairement tel ou tel événement contemporain au film, et donc le datant indéniablement, mais ne constituant en aucun cas un discours sur l'Histoire, ni même un exposé des faits. Mais, quelles que soient ses limites, elle sert indiscutablement à ancrer le film dans l'Histoire, à le donner comme produit de cette Histoire, et venant en commentaire à elle. Inscrit dans l'Histoire, donc, le film va avoir à inscrire en lui l'Histoire, et c'est de ce double croisement qu'il faudra rendre compte pour l'apprécier.

On pourrait craindre pourtant que ces brefs, succincts rappels historiques au début des films ne servent en fait de caution au discours anhistorique des films, anhistorique puisqu'il pose l'équivalence générale pouvoir = répres-

sion. En effet, bien que situés objectivement en des périodes historiques distinctes et différentes si même voisines, *Rouges et Blancs* et *Silence et cri* par exemple semblent tenir à peu près le même discours : la violence est partout, chez les uns (révolutionnaires, opprimés) comme chez les autres (réactionnaires, oppresseurs), il y a une interchangeabilité des termes bourreau-victime, et quelle que soit la circonstance historique, l'équivalence pouvoir-répression est invariante. Ce type de discours peut être (et est) attribué aux films de Jancso. Et c'est en tout cas celui que dégage la lecture du système des signifiants dans ces films, qui produisent de l'équivalence principale pouvoir-répression une série d'équivalences particulières : le « prisonnier » fait prisonnier son gardien, le châtieur est châtié, etc., ou plus simplement encore : celui qui est à droite de l'écran passe à gauche, celui qui est devant derrière, ainsi de suite. Mais n'est-ce pas précisément le contraire qui se passe : que la somme de ces équivalences particulières, que l'accumulation de ces signifiants qui s'autosignifient produit comme sens général au film d'être la répétition et la variation sur tous les modes et à toutes les instances de l'équivalence ceci = cela, d'être le principe même de ces équivalences : le sens des équivalences, c'est l'équivalent ? Autrement dit, la lecture précédemment analysée du système de Jancso peut-elle produire un autre sens que celui de l'équivalence de tout avec tout à tous les niveaux, puisqu'elle est elle-même équivalence du système ? Le sens qui doit être pris en considération par une lecture non tautologique est-il alors celui qui résulte de l'accumulation quasi-infinie de signifiés eux-mêmes tautologiques, ou bien celui qui impose à ses instances signifiantes d'être tautologiques, d'être enfermées dans le cercle des équivalences ? Le premier sens refuse de compter avec l'Histoire, et si les films n'étaient situés nulle part et en nul temps, cela ne changerait rien au déroulement immuable du système et de la thèse pouvoir = répression. Le second sens est une réflexion sur l'Histoire, il part de l'Histoire et de certaines de ses spécifications (précisément : pas n'importe lesquelles : des moments d'affrontement où les oppositions sont parfaitement tranchées et définies : il y a les rouges et les blancs, les gendarmes de Horthy et les paysans hongrois) pour se poser une question peut-être oiseuse et déplacée : y a-t-il équivalence pouvoir-répression ? Y a-t-il équivalence justice-violence ? Peut-être Jancso conclut-il en son « for intérieur » que tel est bien le cas, et peut-être se trompe-t-il, et faut-il lui reprocher une lecture tendancieuse de l'Histoire, mais on ne peut prétendre ni que cette problématique soit absente de l'Histoire, ni que les films qui la posent le font en un discours anhistorique. L'Histoire ici n'est pas caution d'une série de fantasmes jancsiens (et la cohérence de son système peut être de type obsessionnel, la psychanalyse lacanienne n'empêchera pas le sujet de cette obsession d'être l'Histoire et non Jancso), elle est ce que les films questionnent, et ce qui les questionne en retour.

Quant au statut du référent historique dans chaque film, en dehors des séquences d'ouverture où nous venons de l'étudier, il est moins simple encore. Les signifiants qui l'ancrent sont d'abord en très petit nombre : décors, costumes des personnages, paroles. Ensuite, ils ne nous sont pas facilement lisibles, et c'est là une question centrale, car si l'on veut examiner sérieusement le système des significations d'un film, la précision et la validité de ses référents historiques, il faut commencer par s'interroger sur les lacunes préalables de toute lecture de notre part. Le Français qui voit *Sans-espoir* ou *Silence et cri* reçoit peu d'informations du film d'abord parce qu'il dispose de peu d'informations sur les référents du film. Truisme, mais dont l'oubli ou la méconnaissance peuvent amener très précisément à prendre le discours de Jancso pour un discours général, alors que les Hongrois le reçoivent comme un discours spécifié, ponctuel. Ne sachant à peu près rien de l'histoire de la Hongrie d'une part, et d'autre part ne l'ayant pas vécue, même aujourd'hui, il devient difficile d'effectuer une lecture pertinente, et même de percevoir ce qui dans ces films se réfère à elle (passée ou présente) : on est tenté dès lors de glisser sur la seule pente de lecture qui reste praticable : l'interprétation généraliste, le décodage du système du film et sa projection dans l'ordre du sens.

Or, non seulement ces films se donnent pour cadre un moment historique précis (qui nous est totalement hermétique), mais ils le réfèrent à l'histoire vivante, vécue aujourd'hui (qui, elle, nous est dans le cas de la Hongrie par définition étrangère). Dans ce système que nous pouvions voir fonctionner comme à vide, les référents circulent massivement mais nous ne les lisons pas comme tels : nous les lisons comme détours, brouillage des signifiés, obstacles à notre lecture, alors qu'ils sont ce qui fonde la seule lecture valide du film. Car cette dialectique mécaniste du pouvoir et de la répression que mettent en œuvre les films de Jancso ne peut nous paraître « abstraite », non-historique, que dans la mesure où nous ne la jugeons que par référence à la notion elle-même forcément abstraite d'Histoire, et qu'elle ne pèse pas pour nous ni le même poids historique ni le même poids vécu que pour les Hongrois.

J'y reviens tout de suite, mais je signale tout de suite que ceci entraîne que le cinéma n'est plus le « langage universel » qu'on a longtemps cru. L'a-t-il jamais été ? Au temps d'Hollywood, il l'était pour une partie du monde, colonisée par l'idéologie, la thématique américaine. Avec la multiplication des « cinémas nationaux », le cinéma devient le lieu d'un discours de toutes les idéologies, multiculturel.

Sauf donc à éliminer les signifiés (formalisme), ou a n'élire que les signifiés universels (amour, vie, mort, etc.) *sans considérer leur détermination par l'idéologie* (humanisme), une critique qui se voudrait marxiste ne peut éviter de prendre en considération le plan des signifiés, et celui de leurs référents dans le film, au même titre qu'elle se préoccupera de la place du Sujet, de l'Absent, de la Forme, ou de tout ce qui constitue déjà son discours. « Caressons l'utopie d'un cinéma marxiste » (Oudart), et critiquons Jancso du point de vue de cette utopie, mais ne tardons pas à passer de la psychanalyse comme référent universel, ou du marxisme comme référent utopique, à l'étude par le marxisme et la méthode analytique des référents eux-mêmes. S'il y a production de sens dans le film, ce sens ne peut être étudié que dans son rapport avec ses signifiants d'une part, ses référents de l'autre. Toute autre lecture serait incomplète, c'est-à-dire qu'elle absenterait l'idéologie, laquelle ne serait pas pour autant absente de la lecture.

Le référent historique dans les films de Jancso est donc double : référence à un moment historique donné de la Hongrie, moment plus ou moins connu des spectateurs hongrois de ces films, et surdétermination de cette référence par l'histoire contemporaine (vécue dans ses effets, même lointains, par les spectateurs) du pays. Or il ne faut pas chercher bien loin pour trouver ce qui dans l'histoire contemporaine de la Hongrie a été le plus grand facteur politique, et continue aujourd'hui de déterminer l'ensemble des problèmes du pays : le stalinisme. Pour l'édification du socialisme en cours en Hongrie, le stalinisme, ses principes, ses séquelles, sont le grand problème. Pour le communiste

Jancso (qui a vécu le stalinisme en Hongrie), c'est le stalinisme qui fonde la question de l'équivalence pouvoir = répression.

On sait que les théoriciens marxistes actuels n'ont pas (pu, voulu ?) étudié dans toutes ses causes, toutes ses implications, la question du stalinisme, qui relève donc de l'impensé, de l'occulté, d'un non-dit obsessionnel. Question centrale du communisme présent, mais aussi question complexe, qu'il n'est pas facile de régler (la déstalinisation n'a pas expliqué Staline, elle s'est efforcée de le rayer de l'Histoire, et de la vie des républiques populaires, sans, dans un cas comme dans l'autre, y parvenir tout à fait).

Précisément à cause de la complexité du problème (augmentée de l'utilisation anticommuniste qu'on fait de l'antistalinisme), les cinéastes hongrois pendant longtemps n'ont rien pu dire de cette question pour eux en effet obsédante (c'est seulement aujourd'hui, encore qu'à mots couverts, qu'on a pu voir abordé de front le problème dans *Ah ! Ça ira !*, et quelques autres films hongrois récents) ; et c'est donc une étrange situation que celle où l'on ne peut parler en effet que d'*une seule chose*, celle précisément qu'il faut taire.

Le complexe phénomène stalinien n'est évidemment pas définissable, épuisable par une ou plusieurs formules du type pouvoir = répression. Mais cette formule précisément l'implique, le désigne fortement. Les mécanismes de l'arbitraire, de la terreur, de l'oppression sont mis en jeu dans le stalinisme, si même justement les causes en sont plus obscures, plus cachées, moins lisibles que les effets.

On comprend dès lors ce qui dans l'Histoire mobilise Jancso : les situations (non analogues au stalinisme, évidemment, puisque l'Histoire ne se répète ni ne « bégaie ») où avaient pu jouer les mêmes mécanismes (et ce sont les mécanismes alors qui sont équivalents, non les moments historiques), se produire les mêmes effets pour des causes différentes, mais tout aussi obscures, dérobées, que celles du stalinisme. Les films de Jancso sont un discours sur l'une des questions du stalinisme, étudiée non dans ses causes (encore insaisissables, ou indicibles), mais dans ses effets, eux parfaitement repérés, vécus, actuels. D'où le système de ces films, tel que le sens est donné par les effets de sens, par les signifiants, et tel que pourtant un sens détermine et traverse ce système, le fonde et le régit : la problématique d'un des modes d'être du stalinisme. Discours par définition décentré, donc, puisque circulant entre deux sens, celui qui le détermine, et celui qu'il produit. Le même décentrement s'observe dans le statut des référents historiques du film : c'est bien de la situation à telle période historique donnée qu'il s'agit (et de ce point de vue le film tient à l'authenticité historique, s'appuie sur de nombreuses recherches documentaires, etc.), mais c'est *en même temps* d'une autre période historique donnée et non-nommée qu'il s'agit, le stalinisme. Les films de Jancso ne sont donc pas des paraboles sur le temps présent par le détour du passé. Au contraire : on parle *ensemble* du passé et d'un présent-passé mais encore problématique : on lit l'Histoire avec les questions d'aujourd'hui, faute de pouvoir lire le très proche et très présent passé historique du stalinisme avec les questions du matérialisme historique.

II. Le système change quand le sens change.

Il est tentant, ayant décrit le système pour trois films (*Sans-espoir*, *Rouges et Blancs*, *Silence et cri*) et ayant critiqué ce système et sa lecture obligée, d'étendre automatiquement cette critique à tout nouveau film de Jancso, comme justiciable du même système dont la cohérence obsessionnelle règlerait fatalement toutes nouvelles variations. De *Ah ! Ça ira !* se pratique donc tout naturellement une critique informée par le système, avertie par la lecture préalable des autres films. Mais une telle opération de lecture récurrente (cf. mon article « Développements de la ligne Jancso », Cahiers n° 212), de rétrospection critique a le tort de relancer une conception quasi-métaphysique du travail cinématographique, en considérant les rapports entre eux des divers films d'un cinéaste comme anhistoriques : les films seraient les uns avec les autres dans un rapport d'identité stable, de recommencement ; une fois le système installé, il n'aurait plus qu'à se répéter, et produirait, à la demande, tel et tel et tel film, chacun l'équivalent de chacun, l'ensemble du processus semblant à l'abri de toute détermination de l'histoire, de l'idéologie, de la politique. Comme si, Jancso ayant mis au point un modèle, sa production cinématographique devenait un geste automatique de moulage.

Tel n'est jamais le cas, bien sûr, et seul le constant souci de la critique de trouver *sa ligne de plus grande commodité* peut expliquer qu'elle ose assembler et confronter des séries de films hors de leur inscription historique, en barrant le réseau des déterminations qui installent définitivement les films dans un rapport de différence.

Entre *Ah ! Ça ira !* et *Silence et cri* il y a un saut, automatique dans la mesure où les conditions objectives ont changé en Hongrie et dans le monde entre les deux films, et où la situation de Jancso par rapport à ces conditions a elle aussi changé : logique, dans la mesure où pour *se poursuivre* le discours de Jancso tendait à parvenir à dire l'interdit du stalinisme, à descendre l'Histoire pour se rapprocher du point d'où il la remontait : les années staliniennes. Dans *Ah ! Ça ira !*, parce que la direction de l'idéologie en Hongrie l'a permis (et elle l'a permis parce que les données objectives avaient changé, autorisant une certaine libéralisation, et parce que Jancso et le cinéma hongrois avaient acquis un plus grand poids), c'est un moment historique de la période stalinienne en Hongrie qui, pour la première fois, est traité directement. De la fin de la guerre au procès du leader des collèges populaires, Rajk, qui fut en Hongrie la première manifestation publique du système répressif stalinien (procès truqué, faux aveux, mais campagne de propagande si efficace que tous les jeunes communistes membres des collèges populaires furent persuadés que leur ami Rajk avait véritablement trahi le socialisme ; mais il ne fallut pas attendre la réhabilitation de Rajk pour que tous aussi commençassent à douter), ce furent deux années d'un certain flottement, que le film précisément décrit.

L'enthousiasme révolutionnaire de la jeunesse étudiante s'employait dans le mouvement des collèges populaires, et tout ce qu'en montre *Ah ! Ça ira !*, de l'aveu même des résistances que rencontra le film de la part d'un certain nombre d'anciens membres de ce mouvement, aujourd'hui fonctionnaires importants, est parfaitement authentique. Très vite cet enthousiasme inquiéta la direction stalinienne du parti, et le mouvement fut systématiquement démantelé, jusqu'à la mise en accusation de Rajk. Une fois de plus, il est impossible de juger des causes et raisons de cette politique : on ne sait pas, on ne saura peut-être jamais ce qui exactement justifiait, ou ne justifiait pas la décision prise aux instances supérieures de liquider les collèges populaires. Les jeunes qui vécurent à cette époque, dont Jancso, ne savent toujours pas l'expliquer : la tactique du Parti était absolument mystérieuse, le système stalinien ne pouvait vivre que de l'empire de ce mystère, de cette mise hors d'atteinte de toutes causes et raisons. C'est donc, encore une fois, non au plan des causes, mais à celui seul des effets que peut se faire la lecture de tel ou tel moment du stalinisme. Et dans *Ah ! Ça ira !*, si les motivations des

étudiants de différentes tendances (ceux du dialogue, les durs, les gauchistes) sont données clairement, celles en revanche des dirigeants de la Fédération des collèges restent complètement mystérieuses : leur tactique, qui est de briser le centralisme démocratique en imposant d'abord une décision à la cellule, qu'elle vote, puis en cassant ce vote, est claire dans ses effets : les étudiants ne sont plus maîtres de leur sort collectivement, ils n'ont plus confiance dans les instances collectives de l'organisation, ils sont entraînés aux manœuvres et à la dénonciation : mais de cette tactique aux effets repérés par le film, la raison reste absente, le sens ne peut être que tautologique : c'est pour instaurer le stalinisme que jouent les méthodes staliniennes.

Parlant, pour la première fois directement et sans le détour d'une périphrase historique, du stalinisme en actes et en effet, *Ah ! Ça ira !* ne peut perpétuer le système de la représentation des films précédents. La différence est éclatante : pour la première fois, les personnages parlent et tiennent discours, ne sont plus l'écho des ordres du cinéaste aux acteurs. Des thèses politiques, des conceptions tactiques s'affrontent, mais dans la parole des personnages, leur conduite. Ces personnages ont donc un statut radicalement différent de ceux des autres films : ils ne sont plus réduits au seul couple présence/absence du champ, ils ne sont pas interchangeables et équivalents, les « mous » ne peuvent pas remplacer les « durs », etc. Le système jancsien est ici complètement démantelé et transformé par le nouveau sens qu'il doit véhiculer, il ne règne plus sur le film.

Dès le moment où, pour la première fois, les personnages de Jancso parlent et ont statut de personnages véritables, avec la complexité de leurs motivations, les variations et nuances de leur comportement, qui sont tout le propos du film ; dès le moment où l'Histoire s'inscrit dans le film par chaque personnage parlant et agissant, s'installe entre ces personnages une relation de type dialectique qui fait éclater le système jancsien de la condensation signifiants-signifiés. Pour que le sens passe, que le discours se fasse, il ne suffit plus que les acteurs changent leurs places dans le champ, que la caméra les fasse surgir ou les absente : il faut au contraire que leurs discours se constituent en unités signifiantes, en chaînes de sens. *Ah ! Ça ira !* présente donc une série de séquences articulées logiquement les unes aux autres, dans l'ordre du développement d'un discours, et qui, si elles se contredisent, ne s'annulent pas, ne sont pas équivalentes, comme l'étaient les unités signifiantes de *Silence et cri*, interchangeables, sans ordre, discontinues et non chronologiques. La succession logique et chronologique de ces séquences qu'on ne peut intervertir sans détruire le film et son discours est un fait nouveau chez Jancso : le système n'est plus à lui-même son sens, il est (si l'on peut encore parler de système) de part en part traversé par un sens qui l'oriente indéniablement. Le sens n'est plus constitué de l'accumulation simple d'effets de sens équivalents, mais de la succession discursive et de la relation dialectique d'un certain nombre de signifiés politiques exactement définis et répétés, qui ne sont plus eux-mêmes le seul surgissement-effacement de leurs signifiants.

Le système jancsien n'existe donc plus dans *Ah ! Ça ira !* que sous forme résiduelle. La scène par exemple, au début du film, où l'étudiant à chemise rouge prend le revolver du policier, le lui rend, avec le jeu (mais ce n'est justement qu'un jeu) de menaces et renversements dominant/dominé, n'est faite signifiante que par les mouvements de décadrage et recadrage de la caméra, qui mettent hors champ un personnage ou l'autre, et les font rentrer dans le champ à chaque changement de rôle.

Mais il serait plus juste de dire que le système a pris un sens, et que l'acquisition de ce sens l'a transformé, l'a intégré au discours comme jeu de ses figures. Les oppositions, les renversements, les inversions existent bien en effet dans *Ah! Ça ira!*, mais au niveau des termes et phases du discours politique du film : l'équivalence pouvoir = répression s'est déplacée du plan des paramètres et formes à celui des situations dramatiques et actes politiques. Quand Judith ordonne de raser le crâne des « provocateurs », l'équivalence pouvoir = répression joue, mais prise dans un discours politique elle est aussitôt corrigée par la remarque: « Les nazis rasaient les crânes, donc nous ne le ferons pas », dite par Judith elle-même, qui inscrit l'équivalence pouvoir = répression dans l'Histoire, au lieu que dans la logique du système des films précédents, le personnage de Judith aurait dû rester totalement aveugle sur la signification de ses ordres et actes, puisqu'ils auraient été dictés, et le personnage lui-même agi, par le principe général de l'équivalence. On peut donc dire des personnages de *Ah ! Ça ira !* qu'ils réfléchissent (plus ou moins bien) leur propre situation dans l'Histoire et dans le film, alors que les acteurs-personnages des films précédents n'étaient que le reflet du système, des ordres du cinéaste.

Il reste à rendre compte d'une autre différence majeure qui marque *Ah ! Ça ira !* : les chants-ballets. De la bi-partition du film en séquences chantées-dansées et séquences parlées-jouées on peut dire qu'elle réalise la division du discours politique en deux ordres (dont la combinaison introduit un paramètre nouveau chez Jancso) : groupe et individus. Toutes les manifestations collectives, les manières d'être du groupe sont signifiées par chants révolutionnaires et courses, danses ou défilés. Le groupe est ainsi défini tout au long du film comme une force en mouvement (qui s'oppose à la masse grise et friable des séminaristes), que précisément le mouvement du film viendra *briser* : dérisoire est à l'avant-dernière séquence la dernière danse des « exclus » devant un feu de paille ; inquiétant à la dernière séquence le mouvement tournant de la file de collégiens qui encerclent Judith et Terez comme pour les faire prisonnières : ces deux derniers avatars des mouvements de masse du film indiquent bien qu'à l'enthousiasme, l'élan, propres au « groupe révolutionnaire primitif », « pur », se sont substitués des mouvements commandés (déjà lors des affrontements), des parodies de spontanéisme, ou des manœuvres de type policier : on peut « raconter » l'histoire du film par l'étude de l'évolution des mouvements du groupe, par la comparaison des ballets, la confrontation des chansons : le film est le récit de la destruction de la notion de groupe révolutionnaire, destruction systématique qui s'inscrit, à chacune de ses phases, dans les représentations du groupe, danses et chants. Toutes les scènes entre le groupe et ceux qui sont connotés comme « les staliniens » (les dirigeants) sont pertinentes de ce point de vue : groupe mis à l'écart, reconvoqué, traversé, figé, manipulé non seulement dans ses décisions mais dans ses déplacements et figures spatiales.

On doit donc s'interroger, au terme de cette incomplète étude, sur le sens de *Ah ! Ça ira !* : la problématique de l'équivalence pouvoir = répression ne s'est-elle pas transformée en celle du rapport individus/groupe, celle surtout des forces historiques qui assemblent ou minent le groupe, qui décident de son sort : détruit dans *Ah ! Ça ira !* par la condamnation-exclusion-réhabilitation-départ de ses leaders, renforcé dans *Sirocco* par la mort de celui qui refusait de s'y intégrer. Différence, encore, qu'il faudra questionner. — Jean-Louis COMOLLI.

Nouvel entretien avec Eric Rohmer

par Pascal Bonitzer,
Jean-Louis Comolli, Serge Daney
et Jean Narboni



TOURNAGE DE « MA NUIT CHEZ MAUD » A CLERMONT-FERRAND : ERIC ROHMER, MARIE-CHRISTINE BARRAULT, JEAN-LOUIS TRINTIGNANT.

Tout, dans cet entretien avec Eric Rohmer, nous oppose à lui. A quoi bon, dès lors, pendant dix pages ?... Notre entreprise, sans aucun doute, comportait le risque de cette question. Et dire que les films de Rohmer nous intéressent **contre** ses déclarations, voire qu'il n'est jamais inutile de tracer des lignes de démarcation, cela n'est que peu répondre. Disons, plutôt, que nous ne pensons pas qu'une différence puisse jamais être pure et simple, et que c'est cette impureté et cette complexité qui nous ont retenus. Car s'il peut paraître étrange **aujourd'hui** (ou peut-être pas étrange du tout, et alors une fois encore, à quoi bon en parler) qu'un cinéaste comme Rohmer se soucie autant de penser sa pratique que d'affirmer sa métaphysique, c'est seulement à oublier que cette pratique, précisément, n'a de rôle que d'inscrire cette métaphysique, dans la dénégation de ce qui la clôture. On verra en effet que dans ce deuxième entretien, plus âpre que le premier, le mécanisme de **dénégation**, si fréquemment et essentiellement pratiqué par les personnages, et spécialement les narrateurs des « Contes moraux », est loin d'être absent du discours même de leur auteur. Souvenons-nous du principe qui anime le narrateur de « Maud » : « Je (me) mens ; mais sachant (et disant) que je (me) mens, je dis (et trouve) la Vérité ». Nous n'avons pas fini certainement de dépister et de dire le mensonge de cette vérité. Et Rohmer, certainement, n'a pas fini de dé-pister notre piste. Jamais fini d'effacer sa trace : car **l'effacement qui s'écrit**, une telle écriture n'a par définition pas de fin, et requiert une attention elle aussi sans fin.

Cahiers Commençons par un point qui pourra vous paraître secondaire : depuis notre dernier entretien (1965), vos deux films : *La Collectionneuse* et *Ma nuit chez Maud* ont connu un certain succès, public et critique. Ce succès vous a-t-il conduit à repenser le principe du « conte moral », ou votre rapport au public ou au cinéma ?...

Eric Rohmer On se dit que le succès arrivera à un moment ou à un autre. Est-ce qu'il a changé quelque chose à mes intentions ? Non. J'ai toujours su que je ferais les derniers contes moraux avec des moyens plus importants que les premiers parce que les sujets l'exigeaient. Ils exigeaient des personnages plus âgés : et il est plus facile de trouver des amateurs de vingt ans que de trente ou quarante. Maintenant, si ni *La Collectionneuse* ni *Ma nuit chez Maud* n'avaient eu de succès, ça aurait sans doute sonné le glas des « Contes moraux ».

Cahiers Vous dites que ce succès ne change rien au plan d'ensemble des « Contes moraux » ; l'auriez-vous, lui aussi, programmé ? Car c'est un facteur objectif nouveau qui va interférer d'une façon objective dans votre plan.

Rohmer Non, je ne l'avais pas programmé, je l'avais espéré. dans la mesure où, financièrement, il me permettait de continuer les « Contes moraux ». Je croyais à la boule de neige ; qu'avec le succès du premier, je pourrais faire le second, puis le troisième et ainsi de suite. J'ai joué gagnant.

Cahiers Tout succès dépend d'une lecture ; croyez-vous que, dans votre cas, cette lecture soit adéquate à ce que sont pour vous ces films ?

Rohmer Ecoutez, je ne sais pas. Quand on n'a pas de succès, on peut s'en faire gloire, quand on en a, on peut s'en faire gloire aussi. Ou inversement, on peut se plaindre d'en avoir trop ou pas du tout. Oui, mon succès m'effraie un peu : après avoir été au ban du cinéma, après avoir fait des films presque en brigandage, hors des lois de la cinématographie et des habitudes des techniciens, voilà que maintenant je suis admis, je suis accueilli. Ce pourrait donc être dangereux, dans la mesure où un succès est toujours grisant. Heureusement ce n'est pas le cas pour le moment, car mes « Contes moraux », je les ai déjà dans la tête et ma façon de les tourner ne change pas. La preuve en est que pour mon prochain film, je n'emploie pas de moyens plus importants que pour les précédents, alors que je le pourrais. Quand on a un peu de succès, on a tendance à penser qu'on n'est pas contre le succès, et quand on n'a pas de succès, on a tendance à penser que le succès, ça ne prouve rien. L'un et l'autre sont vrais, je pense. Un auteur est plus ou moins d'accord avec l'heure présente ; il y en a qui sont toujours à l'heure, avec ce que cela implique d'imperfections, car on ne peut pas être toujours à l'heure ; ce n'est pas normal qu'un créateur soit à l'heure des gens qui reçoivent son œuvre : il doit être un peu en avance. On est donc un peu en avance par rapport aux gens, mais ils finissent par vous rattraper. Et ils vont très vite. Nous ne sommes plus au temps de Stendhal qui spéculait sur cent ans.

Cahiers Mais pensez-vous que l'accueil critique et public correspondent à ce que sont ces films ?

Rohmer Je pense que j'ai été mieux compris, mieux reçu par le public que par les critiques. J'ai l'impression que le public a été touché de façon assez originale, alors que l'accueil des critiques me paraît plus banal.

Cahiers Sur quoi vous fondez-vous pour penser que le public a pu recevoir le film mieux que les critiques ?

Rohmer Sur rien. Sinon sur le fait que si les gens sont allés voir le film, c'est qu'il y avait une bonne rumeur le concernant. Je ne pense pas que la critique ait suffi, car elle a été hyperbolique, cette année-ci, pour des films qui n'ont pas marché. D'autant plus qu'il se trouvait dans *Ma nuit chez Maud* des éléments a priori rébarbatifs : l'élément catholique, les longues conversations, le noir et le blanc. La publicité n'a pas joué non plus. J'avais dit à l'U.G.C. de la faire très discrète. Donc le succès de ce film est un pur succès de bouche à oreille. Maintenant, quelles sont les réactions ? Je n'en sais rien. Je n'ai pas reçu de lettres, sinon une ou deux.

Cahiers Nous ne parlions pas du succès comme fait, mais de sa nature. Il y a quand même une continuité entre l'accueil du public et celui de la critique : l'accent mis sur « l'intelligence des personnages », « la profondeur des thèmes abordés »...

Rohmer Bien sûr, mais ça, je l'ai lu comme vous et je peux, encore moins que vous, l'interpréter.

Cahiers Par exemple, le film a suscité un commentaire qui se résumerait ainsi : « par opposition à tous ces films « modernes », voilà un film qui, loin de nous montrer des crétins bafouillants — comme fait Godard par exemple — nous présente des personnages intelligents, débattant de problèmes extrêmement élevés, qui plus est : en province, et ceci dans un texte cohérent, cultivé, articulé logiquement ». Ce qui revenait à attribuer au film l'intelligence prêtée aux discours des personnages, à tenir pour discours *du* film celui proféré *dans* le film. Or, il nous semble qu'il y a là confusion : l'intérêt du film se situe justement dans les articulations entre les divers discours tenus plus que dans ces discours mêmes.

Rohmer Votre point de vue — et c'est normal — est plus raffiné et plus profond que celui de la plupart des spectateurs. Mais tout texte, me semble-t-il, admet deux lectures : une lecture immédiate et une lecture entre les lignes, au moyen d'une réflexion plus approfondie, en référence à des théories esthétiques. Mais je crois que l'interprétation simpliste ne vaut pas moins que la seconde. J'ai toujours pensé, même quand j'étais critique, que la réaction brutale et simpliste du spectateur a du bon. Je sais, nous avons jadis, aux *Cahiers*, loué des films très commerciaux en essayant de les défendre d'un point de vue qui n'est pas celui de l'homme de la rue. Mais ce

point de vue ne me dérange pas. Si des gens veulent prendre à la lettre des choses dans le film, que moi-même ne prends pas à la lettre, je ne dis pas que c'est un contresens, je dis que c'est une façon plus fruste de recevoir le film, c'est tout. J'accepte absolument toutes les interprétations. Je n'ai d'ailleurs pas à accepter ou non : je fais un film et une fois fini, il m'échappe, il se referme, je n'y entre plus. C'est au public d'y pénétrer par la porte qui lui plaira. Je ne parle pas du critique qui, lui, entend trouver la clé, la bonne, celle qui ouvre le grand portail. Mais pour moi le problème ne se pose plus, Dieu merci. Je ne cherche plus les clés d'Hitchcock comme je les cherchais autrefois.

Cahiers Il en est de *Ma nuit chez Maud* comme des films d'Hitchcock : le point de vue du spectateur sur ces films n'est pas en cause, mais qu'avec ce point de vue, on puisse rendre compte du : comment fonctionent réellement ces films.

Rohmer Non, c'est un peu différent. Cette attitude qui consiste à chercher la signification du film au-delà de ce qui est le plus évident (bien que Douchet, à propos d'Hitchcock, ait réussi à s'en tenir à ce qui était évident : le suspens), je crois qu'elle valait pour le cinéma américain, pour un cinéma à grande audience, mais qu'elle n'est plus tellement justifiée de nos jours. Je voudrais qu'il y ait la plus courte distance entre l'interprétation du public (est-il si naïf ? j'en doute) et celle des critiques. J'écris des films pour qu'ils soient, avant toute chose, goûtés, ressentis, non pas pour susciter une réflexion intellectuelle, mais pour qu'ils touchent les gens. Un film de Charlot, même si on peut faire une réflexion très poussée à son sujet, doit faire rire, sinon il est raté.

Cahiers Chez Chaplin ou Hitchcock, ce qu'il y a de plus immédiat, c'est effectivement le plaisir. La réflexion, elle, peut être seconde. Tandis que dans *Ma nuit chez Maud*, les réflexions auxquelles se livrent les personnages produisent et légitiment le plaisir du spectateur, ravi de voir les personnages penser à sa place...

Rohmer Disons qu'en ce moment de l'histoire du cinéma et du public, seul un film qui incite à une certaine réflexion peut toucher. Il y a des sujets qui pouvaient toucher autrefois, comme les sujets mélodramatiques, qui ne touchent plus ; et l'on a besoin de personnages qui soient plus fouillés. Mais je ne vois pas très bien quel contresens le public aurait commis.

Cahiers Il semble que pour *Ma nuit chez Maud*, il n'y ait pas eu entre le point de vue du public et celui des critiques un écart aussi grand que pour les films d'Hitchcock par exemple. Car, quelle est la valeur distractive d'un film comme *Ma nuit chez Maud*, l'équivalent du spectacle chez Hitchcock, ou du rire chez Charlot ? C'est la réflexion : c'est un film dont la valeur distractive a été de type réflexif.

Rohmer C'est certain. Mais je crois qu'il y a aussi de la réflexion dans le roman policier, sous forme de considérations logiques, voire mathématiques, explicites ou non. Et dans le film comique même, il y a un exposé logique sous-jacent.

Cahiers Dans *Ma nuit chez Maud*, la part réflexive, portant sur des éléments d'intelligence, de discours, était plus importante que d'ordinaire, si bien que plaisir et plaisir de la réflexion y sont plus étroitement liés que dans un film comique, par exemple.

Rohmer C'est certain. Mais il s'agit d'une différence de degré et non de nature : dans tout plaisir il y a réflexion et il faut espérer que dans toute réflexion il y a plaisir. Je pense qu'une œuvre d'art est faite pour le plaisir, et aussi pour la réflexion. J'ai toujours refusé la distinction entre art de divertissement et art de réflexion. On peut très bien réfléchir sur Johnny Halliday et trouver un plaisir immédiat à Beethoven. Pour moi, cette distinction est une malfaçon de la pensée...

Ce qui vous retient là, c'est que mes personnages tiennent un discours, alors que dans la plupart des films, il n'y en a pas. Notez qu'en général, j'ai toujours de la prévention contre les films à discours. Mais on est souvent attiré par les choses qui vous paraissent les plus ingrates et les plus périlleuses. Mon propos était précisément d'intégrer un discours au film et d'éviter que le film ne soit au service du discours, c'est-à-dire de la thèse. Mais de tout temps, au théâtre, le discours, à commencer par les Grecs, a été très important. Le théâtre grec était fait de maximes, de réflexion morale, ce qui ne l'empêchait pas d'être du vrai théâtre.

Cahiers Ce qui, dans *Ma nuit chez Maud*, a permis aux gens de prendre du plaisir au film, c'était, plus qu'une réflexion réelle ou nouvelle, « l'idée de la réflexion », la réflexion entre guillemets. C'est-à-dire le rôle que jouaient les maximes dans le théâtre grec en tant que discours culturels, déjà connus, étiquetés comme propices à la réflexion. Dans *Ma nuit chez Maud*, un matériel nommément désigné comme intellectuel sert à procurer le plaisir. D'où le risque de malentendu dont nous parlions au début, malentendu venant du fait que le spectateur avait tendance à vous considérer, vous l'auteur du film, comme de plain-pied avec les discours proférés dans le film, alors que, nous semble-t-il, le film est ailleurs, *entre* ces discours, joue avec ces discours, joue ces discours.

Rohmer Ce que vous faites là, c'est de la critique, et je trouve d'ailleurs que c'est très intéressant. J'y souscris même d'une certaine façon : de toutes les choses qu'on a pu dire sur ce film, c'est parmi les plus perspicaces. Mais alors quel besoin ai-je d'être là ? Ma position par rapport au film n'a pas d'importance. Sans doute parce que vous savez que j'ai été critique, vous essayez de me faire faire la critique de mon film, ce à quoi je me refuse absolument et dont je suis d'ailleurs incapable.

Cahiers Disons alors qu'il y a une ambiguïté qui est attachée à la notion de « conte moral », le titre fonctionnant comme un signal : « attention, pensée ! ».

Rohmer S'il y a une ambiguïté, elle *est* dans le conte moral. Il y a des sujets, des sujets « sentimentaux », qui ne peuvent être interprétés que d'une façon, tandis que dans mon sujet, il y a une ambiguïté fondamentale dans la mesure où l'on ne sait pas qui a raison et qui a tort, si c'est gai ou si c'est triste. Ça vient du fait que le cinéma a évolué et qu'il est moins fruste, moins naïf qu'autrefois.

Cahiers Ce n'est pas du tout que le public aurait commis un contresens. Mais cette lecture dont nous parlions peut constituer une limitation du sens et surtout, empêcher de voir comment ce sens se *produit*, et d'autres, se *masquent*.

Rohmer Il y a forcément une limitation du sens. Il est impossible de rendre compte d'une œuvre quelle qu'elle soit, fût-elle la plus facile : il y a toujours selon les tempéraments qui la reçoivent, des sens différents. Cela me paraît normal et ce n'est pas particulier à mon film.

Cahiers Pendant très longtemps l'idée a été entretenue que l'œuvre s'offrait à autant de lectures qu'il y avait de spectateurs. Pendant trop longtemps le mythe a été accrédité selon lequel chacun recevait un film d'une manière unique et singulière. En fait, quand on parle d'un film avec ses spectateurs, on voit bien que pour chaque film, il y a un nombre très limité de lectures possibles, avec seulement des écarts entre elles, que ces lectures

sont toutes *déterminées*, et pas seulement par le film.

Rohmer Il y en a un nombre limité — à une époque donnée. Mais prenons des films qui durent, prenez les différentes façons dont on a pu parler de Griffith ou de Renoir, vous vous apercevrez que c'est très varié... Quant aux « Contes moraux », je vous avais dit que c'étaient des films qui pourraient être composés par un ordinateur...

Cahiers Mais l'ordinateur est lui-même programmé...

Rohmer Mais le programme est extrêmement simple. A partir des deux seuls mots : conte, moral, on peut tirer beaucoup de choses. Mais je ne vois toujours pas ce que je pourrais vous dire d'intéressant, sinon des banalités, ou vous raconter le film différemment. Posez-moi des questions plus précises.

Cahiers Est-ce que ce qui sous-tend tous vos « Contes moraux » ne pourrait pas se ramener à quatre mots que nous donnons ici en vrac : espace, temps, hasard, prédestination (avec tout ce que celle-ci comporte de connotations chrétiennes : grâce, etc.) ?

Rohmer Ce sont effectivement des mots qui sont dans le programme de l'ordinateur. Ils y sont forcément puisque dans toute fiction, comme dans toute œuvre de cinéma, il y a d'une part l'idée de destin (comme manière de voir un événement) et de prédestination (côté magique de ce destin), et d'autre part l'espace et le temps. C'est donc dans mon programme... en tant que programme minimum à toute fiction.

Je ne veux pas faire de commentaire sur mes intentions, et je ne pense pas que vous puissiez, sinon par la ruse, me faire faire un commentaire de mes intentions. Je n'aime pas ça, ça ne m'intéresse pas et je ne pense même pas que je puisse dire là-dessus des choses qui vous intéressent.

Cahiers Vous nous avez dit tout à l'heure que vous aviez parié sur le succès autour des années 70. Vous pensiez donc que vos deux derniers films coïncideraient plus particulièrement avec ce moment...

Rohmer Vous voulez faire de moi un prophète, ce que je ne suis pas du tout. J'espérais seulement. Puisque, quand j'ai entrepris mes « Contes », Comolli s'en souvient très bien, je criais « Vive le 16 ! », par provocation et nécessité plus que par conviction profonde. Il était évident que le 16 présentait de très gros inconvénients en l'état des techniques. Nous étions en 1962 : il s'est légèrement amélioré depuis. J'eus tout de même un moment l'intention de tourner *La Collectionneuse* en 16, mais Nestor me le déconseilla et me convainquit que l'Eastmancolor était très supérieur et pas tellement plus cher. Donc, je l'ai tourné en 35. De même *Ma nuit chez Maud* : j'ai cherché à voir si on ne pouvait pas le faire avec des amateurs et j'ai renoncé à trouver des gens capables de tenir les rôles. Le prochain, je vais le tourner « professionnellement ». Mais le sixième, il est fort possible que, brusquement, je trouve plus intéressant de le faire en 16 mm avec des amateurs. Je ne me sens pas tenu par le succès et, après les « Contes moraux », je ne sais pas du tout ce que je ferai. Je ne me considère pas même encore comme un cinéaste de métier.

Ma nuit chez Maud est un sujet que je portais en moi depuis 1945. Depuis, il a subi des modifications énormes. Un personnage enfermé avec une femme par une circonstance extérieure, c'est l'idée dramatique première. Mais il s'agissait du couvre-feu, pendant la guerre, et non pas de la neige.

Cahiers Le fait que ce soit la neige qui le retient plutôt que le couvre-feu pendant la guerre a-t-il entraîné d'autres modifications ?

Rohmer La neige, c'est pour moi le passage du « conte » à la mise en scène. La neige a pour moi une très grande importance cinématographique. Elle rend la situation plus forte au cinéma, plus universelle que la circonstance extérieure, historique, de l'occupation.

Cahiers Est-ce que vous pensez que par rapport à la structure générale du « conte moral », la neige a un rôle fictionnel équivalent à celui de l'occupation ?

Rohmer Etant donné le sujet, oui. Parce que le sujet, tel que je l'avais pensé, n'avait aucun rapport avec le fond de l'occupation, c'est-à-dire le conflit entre Français et Allemands. Vous vous souvenez du poème d'Eluard : Il faisait tard / La nuit était tombée / Nous nous sommes aimés, etc. Peut-être est-ce ça qui m'a donné l'idée ?

Cahiers Le vrai problème ne se trouve-t-il pas dans la notion même de « conte moral », entre une certaine éternité d'un schéma abstrait et son articulation, son insertion obligatoires et précises dans l'Histoire ?

Rohmer Ce n'est pas dans l'« Histoire », c'est tout simplement dans le monde actuel, dans le monde à filmer, et il n'y a donc pas de problème. Jusqu'ici, et cela est lié au réalisme de mon propos, j'ai toujours aimé tourner dans l'époque présente. Si je tourne à Saint-Tropez, ce n'est pas la même chose que si je tourne dans les brumes de la Baltique. Si je tourne en 1970, l'époque s'affirmera d'une certaine façon, sans que je le cherche, d'ailleurs : je la prends parce qu'elle est là. En même temps, j'évite de montrer des choses qui se démodent trop. Effectivement, dans *La Collectionneuse*, il y a un côté « mode » assez prononcé, mais j'ai fait en sorte de ne pas en être esclave, de le dominer. Cela va avec ma conception générale, quasi documentaire, dans la mesure où je prends des personnages réels, qui existent hors du film, je les accepte tout entiers, je ne veux pas les priver de leurs particularités, même si celles-ci passent avec le temps. Dans *Ma nuit chez Maud*, le discours est moins daté : disons qu'il est « milieu de siècle ». L'insertion dans le temps des personnages de mes contes ne m'a jamais posé de difficulté : elle va de soi.

Cahiers D'une part vous filmez le présent, d'autre part le schéma général des « Contes moraux » est anhistorique : or, dans *Ma nuit chez Maud*, il y a de plus un discours précis concernant l'histoire et son cours et les divers paris qu'on peut faire sur ce cours : soit un discours catholique très cohérent et un discours marxiste moins cohérent, c'est-à-dire très cohérent d'un point de vue catholique.

Rohmer Evidemment ! Le cinéma montre des choses réelles. Si je montre une maison, c'est une maison réelle, cohérente, qui n'est pas en carton-pâte. Quand je montre la circulation des voitures dans la rue, c'est la circulation qu'il y a dans telle ville, à telle époque. De même quant aux discours du film, je ne cherche pas la schématisation. Je montre *un* marxiste, *un* catholique et non pas le marxiste, le catholique.

Cahiers Dans une séquence de *Ma nuit chez Maud*, celle de la rencontre, au café, de Vitez et Trintignant, Vitez tient à Trintignant un discours sur les chances d'avènement du socialisme. Ce discours est le symétrique du discours de Trintignant sur le hasard et les probabilités. Or en tant que communiste, Vitez est censé se fonder sur une science, le matérialisme historique, qui envisage l'avènement du socialisme, sans aucun pari, sans fidéisme.

Rohmer Attention. Le marxisme ne parie pas, mais on peut parier sur le marxisme. Dans la mesure où le matérialisme historique n'est pas une science...

Cahiers Le matérialisme historique est une science.

Rohmer Non. C'est une philosophie. Vous ne pourrez pas me dire que le marxisme est une science. Que la somme

des angles d'un triangle soit égale à deux droites, personne ne le niera. Mais le matérialisme dialectique...

Cahiers Nous avons dit « historique ».

Rohmer Eh bien, le matérialisme historique, on peut en nier les fondements mêmes. Par exemple, moi, je ne lui attribue aucune valeur. Sauf celle d'un système philosophique, entre autres. Mais ce n'est pas une science.

Cahiers Le problème n'est pas du tout dans notre divergence à propos du matérialisme historique. Il est dans le discours même tenu par Vitez en tant que militant communiste dans le film. Si, effectivement, son adhésion est un pari sur une science, il aurait fallu que le film le présente comme un « marxiste hésitant ». Or, c'est le marxisme qui est présenté comme hésitant.

Rohmer Je n'en sais rien. Je ne peux pas en juger en tant que marxiste, ne l'étant pas. Mais, de même que mon catholique dit des choses qui peuvent choquer certains catholiques, mon marxiste n'a pas à être un marxiste modèle. C'est un personnage qui se dit marxiste, comme Trintignant se dit catholique. Est-il marxiste du point de vue de l'orthodoxie marxiste, Trintignant est-il catholique du point de vue de l'orthodoxie catholique ? Je n'en sais rien, mais c'est ce qui fait aussi mon propos, car c'est ça qui m'a intéressé : montrer des hommes qui ne sont pas absolument sûrs du bien-fondé de leur adhésion à une doctrine, et qui s'interrogent et qui parient.

Cahiers On peut dire de Trintignant qu'il est un catholique hésitant, non pas modèle, vacillant, mais néanmoins catholique ; alors que pour Vitez, ce qu'il dit dans le film fait qu'il n'est *pas* marxiste.

Rohmer Ce texte est de Vitez. Ce qui m'a donné l'idée de son personnage, c'est un article de Lucien Goldmann sur Pascal. J'avais écrit dans mon scénario quelques phrases inspirées de cette lecture, mais c'était à retravailler. Or, Vitez, quand je lui ai proposé le rôle, m'a dit tout de suite qu'il aimait Pascal et qu'il avait beaucoup de choses à dire sur lui. On a donc décidé de procéder comme pour *La Collectionneuse* : on s'est mis devant un magnétophone, on a parlé de Pascal et c'est ainsi que j'ai rédigé la scène du café. J'ai pris les propos de Vitez comme ceux d'un marxiste, bon ou mauvais marxiste, cela importe peu. Maintenant, que vous-même ne le trouviez pas marxiste, cela vous regarde. La seule chose que je puisse dire, c'est que pour moi, le plus important, c'est le problème de la fidélité. A une femme, mais aussi à une idée, à un dogme. Tous les personnages sont présentés comme des dogmatiques hésitants ; d'une part le catholique, d'autre part le marxiste, mais également Maud qui s'accroche à son éducation de libre-penseuse, radical-socialiste. La fidélité est l'un des thèmes majeurs de mes « Contes moraux », avec la trahison en contre-sujet.

Cahiers Il y a effectivement dans vos films un certain nombre de valeurs morales, dans la mesure où vous jouez sur l'ambiguïté entre l'adjectif « moral » (accolé à « conte ») et le substantif « morale ». Mais ces valeurs sont toujours contrecarrées par un certain nombre d'éléments, dont il ne semble pas que le public ou la critique aient été conscients, éléments qui tiennent au désir refoulé, à la crapulerie, à la lâcheté, au mépris et qui sont toujours occultés dans la lecture qu'on fait de vos films. Il y a effectivement dans ces films une sorte de dialectique de la fidélité et de la trahison, mais qui peut tantôt s'exprimer sur un plan « élevé » (*Ma nuit chez Maud*), mais aussi bien sur un mode parfaitement trivial (*La Carrière de Suzanne*).

Rohmer *La Carrière de Suzanne* est effectivement un film plus difficile d'accès. On m'a toujours reproché la superficialité des personnages. Ce reproche ne me touche pas.







Mais après tout, si j'ai fait *Ma nuit chez Maud*, c'est parce qu'il me plaisait de traiter *aussi* de l'élévation.

Cahiers Parlons de votre conception globale du moyen cinématographique qui, à notre avis, comme tout moyen esthétique, n'est pas du tout flottant au-dessus de l'Histoire et de l'Idéologie, mais y est inscrit parfaitement.

Rohmer Le mot « idéologie », je n'arrive pas très bien à le saisir... Ne pouvez-vous pas poser la question de façon plus précise ?

Cahiers Vous dites que vous ne voulez pas faire de cinéma « à message ». Mais ce n'est pas forcément au niveau du « message » ou de la « thèse » que joue la détermination idéologique : la conception générale des moyens cinématographiques est elle-même déjà complètement déterminée.

Rohmer Ça, c'est votre point de vue matérialiste historique. Qu'on soit déterminé, oui : mais alors est-ce qu'on peut être conscient de cette détermination ? Est-ce que l'auteur lui-même peut répondre là-dessus ? Est-ce que ce n'est pas le rôle du critique, et même, s'agit-il d'une question vraiment intéressante ?

Cahiers Cela nous renvoie à notre dernier entretien où vous opposiez à la notion de cinéma comme but, comme fin en soi, le cinéma comme moyen. Le cinéma, selon vous, doit enregistrer et fixer fidèlement, « réalistement », des situations préexistantes : conception du cinéma comme pur reflet, transparence. Nous aimerions reparler de ceci.

Rohmer Bien sûr, j'ai des idées sur le cinéma, mais là-dessus elles n'ont pas changé.

Il y a deux étapes distinctes dans la conception des « Contes moraux » : celle de l'invention de l'histoire et celle de l'adaptation cinématographique. Certains contes étaient écrits, d'autres à peine ébauchés, mais enfin, ils possédaient une existence précinématographique. Leur mise en scène m'est apparue avant tout comme un acte de transmission — même s'il l'est aussi de création : ce n'est pas à moi d'en juger.

Cahiers Vous nous avez dit : ce qui est intéressant, c'est ce qui est montré : le cinéma est un moyen. Mais ce que vous ne disiez pas, c'était moyen *pour quoi ?* Et il semble que dans vos films il y ait deux réponses : d'une part les films pédagogiques, d'autre part les « Contes moraux ». Dans les films pédagogiques, il faut apprendre une seule chose à des enfants. Dans les « Contes moraux », c'est plus compliqué. On a beau continuer à penser le cinéma comme transparent, pourtant le fait de mettre une caméra devant un objet, tout le travail de mise en scène mènent à l'évidence du contraire. Même si les « choses parlent d'elles-mêmes », le fait de les regarder pendant un temps donné entraine qu'elles finissent par dire des choses de plus en plus différentes. On se trouve devant un « concret de film » et non devant un « concret de monde ». C'est ce qui se passe dans *Les Métamorphoses du Paysage Industriel* avec la scène de la grue : la négation de cette transparence. Le cinéma est un moyen de production. Mais le film est un produit et ce produit, c'est lui, et pas le monde.

Rohmer Je ne saurais vous répondre. Je n'ai pas dit que le film, l'œuvre, était un moyen, mais le *cinéma* en tant que technique, en tant que « langage ». De même en poésie, certains peuvent dire que la fin de la poésie c'est le langage et d'autres que le langage est un moyen poétique, ce qui ne signifie pas que l'on méprise ce langage et que ce moyen poétique soit au service d'une valeur autre qu'une valeur poétique. Par exemple, pour prendre un cas extrême, disons que chez les lettristes le langage est une fin puisque le pur acte d'articuler n'est au service d'aucune signification. Chez Baudelaire, il est moins une fin qu'il ne sera dans certaines « Illuminations » ou chez Mallarmé, etc. Je critiquais le cinéma qui se complaisait dans certains procédés dits de « langage cinématographique » qu'il montait en épingle en se moquant du contenu plastique, dramatique, etc.

Cahiers Est-ce que, grosso-modo, vous souscrivez à une définition du genre : le cinéma est une technique qui a pour fin de donner à *mieux* voir, mieux voir ce que l'on a sous les yeux.

Rohmer Je dirai ce qu'avait fait dire Astruc à Orson Welles au ciné-club d'Objectif 49. Il interviewait Welles et avait traduit assez librement une de ses réponses par une formule que je trouve très belle : *« le cinéma c'est la poésie »*. Etant donné que le cinéma est poésie dans le domaine des formes (et des sons), il provoque un élargissement de la perception : il donne à voir (et à entendre). C'est une idée que j'ai ressassée longtemps dans mes articles, excusez-moi de la reprendre : un film ne donne pas à admirer une traduction du monde, mais, par cette traduction, le monde. Le cinéma est un instrument de découverte, même dans ses œuvres de fiction. Parce qu'il est poésie, il révèle et, du fait qu'il révèle, il est poésie.

Cahiers On en revient donc à une conception de type « Bazin ». A savoir : le cinéma, comme une fenêtre, la mieux aménagée possible, ouverte sur le monde, le cadre comme cache. Nous sommes tout à fait contre cette conception. Si vos films nous intéressent, c'est qu'il s'y fait au contraire une « opacification » très grande : un travail qui donne à voir le film, et non pas le réel, ou le film comme seul réel.

Rohmer Je crois toujours que Bazin avait raison. Mais « fenêtre » me fait penser moins à « transparence » qu'à « ouverture ». « Transparence » est trop statique. Et je prends « ouverture » dans son sens actif : l'acte d'ouvrir et non pas seulement le fait d'être ouvert. L'art du cinéma nous ramène au monde, s'il est vrai que les autres arts nous en ont éloignés. Il nous a forcé au cours de son histoire, et nous force encore, à prendre le monde en considération. Voilà ce que pensait Bazin, je suppose. Voilà ce que je pense, en tout cas. Voilà ce que vous ne pouvez pas ne pas penser. Le mérite de Bazin est d'avoir opéré un renversement des valeurs esthétiques, dont certaines étaient d'ailleurs morales. L'imitation prenait le pas sur l'invention, la soumission sur l'indépendance — dans un premier temps tout au moins. Au mépris de l'artiste contemporain pour le monde, succédait le respect. Car c'est avant tout dans son respect pour le modèle qu'éclate le génie du cinéma. Qu'on le veuille ou non, c'est la nature de la prise de vues photographiques qui le veut. Bazin, donc, mettait le doigt sur ce que l'art du cinéma avait *d'unique* entre toutes les autres formes d'art.

Cahiers Vous avez parlé du cinéma comme « moyen de mieux faire admirer le monde ». Ce qui implique donc d'abord et déjà une conception d'un monde essentiel comme Beauté, comme Ordre, dont le « réel concret », les « apparences » seraient les manifestations visibles. En conséquence, l'objectivité que vous recherchez n'est-elle pas précisément située dans l'histoire, idéologiquement déterminée, non absolue, non éternelle ? A partir du moment où le « voir » du cinéma est inséparable d'un « savoir », où le savoir oriente et commande le voir, peut-on encore parler de « monde », de « nature » ? L'objet observé n'est-il pas « traité » autant qu'observé par le moyen d'observation (le cinéma lui aussi est apparu à un moment bien précis de l'histoire, pour répondre à une commande sociale) et celui qui le manie (le cinéaste) ? Rejoindre le monde objectif, n'est-ce pas retrouver *votre* idée du monde, *votre* idée de l'objectivité du monde ?

Rohmer Il est certain qu'en tant qu'œuvre d'art, un film

correspond à votre description : le film, c'est une reconstruction, c'est une interprétation du monde. Mais de tous les arts, le cinéma, et c'est là son caractère paradoxal, est celui dans lequel la réalité de la chose filmée a le plus d'importance, dans lequel le côté « interprétation » semble parfois entièrement disparaître. Autrement dit c'est le miracle des premiers films de Lumière. L'impression que nous donnent ces films, c'est de nous faire voir le monde avec des yeux différents et d'admirer, comme le dit Pascal, des choses dont on ne savait admirer l'original. Des gens qui passent dans la rue, des enfants qui jouent, des trains qui roulent : rien que de très banal. C'est cela qui est pour moi le plus important, cet émerveillement premier. Dans la mesure où mes films sont eux-mêmes très élaborés, très construits, cette impression disparaît, mais elle n'en reste pas moins liée au fait, commun à tous les films, de jouer par exemple sur l'acteur, sur la présence physique de l'acteur. Si l'on prend *La Carrière de Suzanne*, le fait de jouer sur une fille réelle, qui existe, et même d'être presque gêné de parler de ce film dans la mesure où tout jugement sur Suzanne sera jugement sur son interprète, c'est ça qui est proprement cinématographique...

Cahiers Reprenons la phrase de Pascal : dans *La Carrière de Suzanne* ce n'est pas la Suzanne avant et après le film que l'on verra mieux grâce au film, mais Suzanne, être filmé, entre le début et la fin du film. Autrement dit : Suzanne-hors-du-film n'est pas le propos, ni la matière du film : la lecture du spectateur ne peut porter que sur Suzanne-dans-le-film, « être filmique ».

Rohmer Oui, en un sens. L'attitude de Bazin était, c'est certain, en partie polémique : dans les années 50, il fallait insister sur ce caractère, procéder à une révision des valeurs cinématographiques, faire reconnaître que Lumière était finalement plus important que tous les films d'avant-garde, tournés ou à tourner. C'était une réaction contre les théoriciens, Arnheim, Balazs, qui avaient défendu la théorie de l'interprétation. Que, cela acquis, vous reveniez maintenant à bâtir une théorie « linguistique » du cinéma, puisque vous faites appel au vocabulaire, à l'esprit de la recherche linguistique, je trouve que c'est normal, parce que le processus de la critique a toujours été dialectique. Mais la théorie bazinienne de l'objectivité cinématographique garde toute sa force et sa vérité.

Cahiers Pour nous il ne s'agit pas du tout d'un retour au « cinéma-langage ». Si l'on peut recourir aux méthodes linguistiques pour le cinéma, ce n'est pas pour retomber sur une rassurante codification, ni pour que l'objet de ces méthodes linguistiques devienne lui-même un langage : on applique aujourd'hui la linguistique à la génétique moléculaire sans faire pour autant des molécules un langage.

Rohmer Bien sûr. Mais il s'agit tout de même d'une étude des significations qui fait un peu abstraction de cette prise plus directe qui était la nôtre à l'époque de Bazin : le cinéma comme instrument de découverte. Or, l'apport de notre production critique dans les années 50 a été d'être en liaison profonde avec la Nature, de faire découvrir les objets naturels dont la beauté nous était révélée par le cinéma. Ce point de vue n'est plus le vôtre...

Cahiers Votre volonté de vous référer constamment au « dehors » du film — le « monde », existant avant et après lui — comme à un réel concret, n'est-elle pas en fin de compte tout autre chose qu'une recherche du « naturel », mais bien la quête d'une *garantie* ? Est-ce que le réalisme fondamental de l'image cinématographique (selon l'expression de Bazin) est garant de la « présence » du monde ? Ou n'est-ce pas plutôt le monde réel lui-même qui serait tenu pour garant du « réalisme cinématographique » ?

Rohmer Puisque vous m'y poussez, j'irai plus loin. Non seulement il y a une beauté, un ordre du monde, mais il n'est de beauté, d'ordre que *du monde*. Car comment l'art, produit humain, égalerait-il la nature, œuvre divine? Il n'est au mieux que la révélation, dans l'Univers, de la main du Créateur. C'est vrai : il n'est pas de position plus téléologique, plus théologique que la mienne. C'est la position du spectateur. S'il n'avait pas déjà trouvé la beauté dans le monde, comment pourrait-il la poursuivre dans son image ? Comment admirerait-il l'imitation de la vie, s'il n'admirait pas la vie ? C'est la position du cinéaste. Si je filme une chose, c'est que je la trouve belle, c'est donc qu'il *existe* dans la nature des choses belles. C'est la position de tout artiste, de tout amateur d'art. Si je ne trouvais pas belle la nature — la lumière, l'air, le ciel, l'espace — je ne trouverais beau aucun peintre, ni Leonard, ni Turner, ni Hartung. Mais assez de généralités. Ne pourriez-vous pas me poser de questions plus précises ?

Cahiers Lorsque vous dites que le cinéma met en rapport avec la beauté du monde, même après un détour, nous sommes d'accord pour Lumière. Du moins avec lui a-t-on l'impression très forte que les choses sont filmées pour la première fois. Mais cinquante ans plus tard, lorsque vous voulez retrouver le même effet, il vous faut effectuer un détour énorme, parce que plus rien ne va de soi, parce que le rapport de quiconque maintenant avec un film, un plan, n'est plus du tout le même : il y a de moins en moins le pur émerveillement de la reconnaissance. Pour obtenir cet émerveillement, il faut maintenant une dépense d'énergie, de subtilité, d'intelligence absolument démente. Pourquoi ne pas considérer que ce processus s'amplifiant fatalement, votre cause est de plus en plus perdue ?

Rohmer Non. Je pense que fondamentalement, l'émerveillement restera, mais pour le procurer, c'est un peu l'histoire du train en gare de Lumière : aujourd'hui, il ne fait plus aucun effet. La beauté des films de Lumière nous apparaît beaucoup plus à nous, à des gens de notre génération qu'aux contemporains qui ont été, avant tout, impressionnés. Mais il me semble difficile de discuter de cela car il y a fondamentalement deux attitudes face au cinéma, et l'une et l'autre sont justifiées. Je pense qu'en notre temps, la nôtre était justifiée, j'espère qu'aujourd'hui la vôtre l'est.

Cahiers Il faut peut-être interroger la fameuse « transparence » cinématographique du cinéma classique, sa volonté d'effacer le travail, et les analyses qu'il provoquait, qu'il tendait à provoquer. Nous sommes bien d'accord pour ne pas tenir compte des « signes extérieurs » de travail, des manifestations vaniteuses qui recouvrent le plus souvent un simulacre de travail. Mais gommer, en revanche, un travail, ne répond-il pas à un projet idéologique très précis, théologique ? Le film tendant à se donner comme produit coupé de sa production ne cherche-t-il pas à être lu (et il est bien lu ainsi) comme épiphanie, événement miraculeux ?

Rohmer Oui. Mais pourquoi pas, puisque tout est miracle. Tout est miracle : « que Pascal soit né, que deux amis séparés depuis le collège se rencontrent dans la rue » (Alain, « Propos de littérature »)... Lorsque la télévision n'existait pas, on a pu faire du naturel une valeur absolue. C'était le cas à l'époque de Bazin, ce l'est moins aujourd'hui. Moi, je suis toujours du côté du naturel, télé, etc : sans y être complètement d'ailleurs. Pourriez-vous poser une question précise là-dessus ?

Cahiers Par exemple, de *La Carrière de Suzanne* à *Ma nuit chez Maud*, il semble que vous vous acheminiez vers une technique de plus en plus proche du direct...

Rohmer Vous savez, la post-synchronisation n'implique pas moins de naturel. Au contraire même : dans *La Carrière de Suzanne* les gens ne connaissaient pas leur texte, je le leur soufflais, si bien qu'ils ne jouaient plus... Le fait qu'il y ait un travail, une organisation, etc., n'empêche pas l'œuvre cinématographique d'être légitimement revendiquée par son auteur, même dans ce qu'il n'a pas pu y contrôler : d'autre part le cinéma ne peut pas vivre sans une référence constante à un « réalisme photographique ». Vous conviendrez de ceci, je pense, aisément : la trace du travail de l'artiste, au cinéma, est quelque chose de *choquant*. Bien plus choquant que dans les autres domaines de l'art. Les cinéastes que j'admire sont ceux qui dissimulent leurs moyens, à commencer par Lumière bien sûr, ou Renoir. Le plus grand danger du cinéma, c'est précisément cet orgueil du cinéaste qui dit : j'ai un style et je veux le mettre en évidence.

Cahiers Il ne s'agit pas tant de « style » que du fait que l'on travaille une matière et du savoir de ce fait. Vous pensez qu'on doit dissimuler le travail...

Rohmer En fait, il doit se dissimuler de lui-même. C'est pour ça que nous avons tant admiré le cinéma américain : cette neutralité, cette transparence, cette absence apparente de recherche stylistique.

Cahiers Mais cela ne vaut pas tellement pour Hitchcock par exemple, ni pour les films de Renoir que vous citiez comme transparence totale.

Rohmer Non pas tant ici transparence qu'humilité à l'égard du modèle. Je parle de cette attitude si souvent affichée par Renoir : « Je ne sais pas très bien ce que je veux faire, je laisse les gens faire ce qu'ils veulent », etc.

Cahiers Mais ne s'agit-il pas d'une coquetterie ? Y a-t-il tellement intérêt à accréditer une conception tellement mystifiante de l'artiste ? Est-ce que vous ne pensez pas qu'il y a par exemple un plus grand orgueil à effacer le travail qu'on fait, qu'à le laisser voir ? Le naturel, l'effet de naturel ne sont-ils pas le comble de l'ostentatoire ?

Rohmer Qu'il se montre ou non, peu importe. Je donne à voir non mon travail mais, par mon travail ou sans travail, des choses. Mon projet initial est toujours de montrer une chose *telle qu'elle est* avec le moins d'altération possible. Dans *Le Signe du Lion* par exemple, je voulais donner à voir la Seine, les quais, une impression de soleil dans l'eau, etc. Je suis parti de cette volonté, de ce désir, de ce besoin : besoin de montrer plus que de fabriquer. C'est la vérité des choses qui m'intéresse, non le travail que je fais pour l'atteindre. Que j'y sois parvenu ou non, là n'est pas la question, Je ne prétends rien. Mon attitude naît non d'une prétention à quoi que ce soit, mais du respect des choses mêmes et du désir légitime de les étreindre, parce que je les aime. Pour les « Contes moraux », ce fut la même chose.

Cahiers Prenons l'exemple de la scène de la nuit chez Maud. Il y a un lieu, l'endroit où vous avez filmé : ce lieu préexiste. Pourtant ce qui frappe quand on voit le film, c'est qu'au fur et à mesure que la scène avance, de par le découpage, le jeu des regards, la scansion des plans, il se crée un lieu filmique qui n'a plus rien à voir avec le lieu préexistant, lieu filmique bien plus intéressant, fruit du véritable travail.

Rohmer Pour la première fois de ma vie, je n'ai pas filmé dans un appartement, mais dans un décor. Pourquoi ? Parce que le sujet exigeait un réglage très précis des places des acteurs, de leurs mouvements en fonction de la géométrie du lieu. Mais une fois ce décor construit, sur mes indications, il s'est trouvé être doté de la même qualité d'existence, autonomie, réelle, qu'un « lieu naturel ». Et j'ai eu envie de le donner à voir, comme quelque chose que je découvrais, non que j'inventais. Si j'avais tourné dans un vrai appartement, il m'aurait peut-être fallu truquer, bouger des meubles, etc. Ce décor fabriqué a existé beaucoup plus objectivement qu'un décor naturel. Que voulez-vous donc dire quand vous dites que ce décor finit par devenir « autre » ?

Cahiers On peut très bien, certes, à la fin du film reconstituer l'appartement de Maud et le redessiner : le film ne réside pas là...

Rohmer Mais cela avait beaucoup d'intérêt pour ma mise en scène puisque si j'avais été obligé de truquer, je n'aurais pas été sûr du mouvement de mes personnages. Ceux-ci sont guidés par les trajets réels qu'ils avaient à faire.

Cahiers Nous retrouvons donc là l'idée du réel préexistant comme garant, non comme objet. Nous sommes bien d'accord sur le fait que ce « lieu filmique » n'aurait pas pu exister s'il n'y avait pas eu ce lieu filmé. Il n'empêche que par le déroulement de la scène, le lieu filmique créé se substitue totalement au lieu filmé.

Rohmer Là, je vous suivrai difficilement. J'ai ressenti très fortement, au contraire, la présence du lieu filmé (artificiel dans ce cas, naturel dans d'autres) au point que seul sa topographie a dicté la place de ma caméra.

Cahiers Ce que nous voulons dire c'est que le facteur temps est très important : ce décor que vous avez construit est de plus en plus investi par le drame. Il se charge donc lui-même de sens qui ne sont plus ceux de sa topographie. Sa fonctionnalité filmique n'équivaut plus à sa fonctionnalité de tournage.

Rohmer L'architecture étant un art fonctionnel, tout décor est fonctionnel, c'est évident. Que je l'aie construit pour des nécessités dramatiques, c'est non moins évident. Mais encore une fois, ce décor, une fois créé, existait pour moi comme un être réel, au même titre que mes comédiens. Ma mise en scène est née du contact entre les comédiens et ce décor. Sachez-le, c'est ainsi que les choses, en fait, se sont passées.

Cahiers Mais n'y a-t-il pas confusion entre ce qui est pour vous moyen essentiel à tout film (la nécessité d'un lieu préexistant) et ce que, en fait, on trouve (ou doit trouver) à la fin du film ?

Rohmer Ecoutez, je ne cherche pas d'explications, je vous donne un fait. Peut-être que certains de mes confrères ne trouvent pas important de s'exercer sur des choses préexistantes. Moi, j'appartiens au groupe de ceux qui ont besoin de travailler sur la matière vivante et non pas dans l'abstraction. C'est tout ce que je peux dire.

Cahiers Il ne s'agit pas d'« abstraction » mais d'un « réel imaginaire ». Au départ, il y a un décor réel et concret, qui, peu à peu, du fait du film, des rapports entre les personnages et ce décor, devient un *décor de fiction*, purement dramatique, décor de l'imaginaire. Alors, on ne peut plus dire que le film soit un document sur ce décor, c'est le contraire : le décor informe sur le film. Prenons votre film sur *La Place de l'Etoile :* s'il fallait absolument que la place de l'Etoile existe pour que ce film soit fait, on peut dire qu'une fois le film fait, et pendant qu'il est vu, il n'y a plus d'autre place de l'Etoile que celle du film.

Rohmer Bien sûr. Ce qui m'intéresse dans le décor, c'est quand il est en rapport avec les personnages, mais en même temps il faut que son existence soit posée a priori. Dans le cas de la *Place de l'Etoile*, s'il n'y avait pas eu dans l'esprit du spectateur une représentation de ce qu'est dans l'espace la place de l'Etoile, le film aurait

beaucoup perdu de sa force. Mais il y a des films dans lesquels on s'oriente très peu et où, même, le metteur en scène cherche à désorienter.

Cahiers A la fin de *La Place de l'Etoile*, le parcours que quasi-imaginaire, même si ce parcours a été matériellement possible.

Rohmer Ça m'est très difficile de le juger. Je ne sais trop que penser du film. Mon idée était de montrer un parcours vrai : cela dit, la continuité au cinéma est la chose la plus difficile à suggérer. Le temps du cinéma n'est pas le temps de la vie réelle, on le sait. Les films qui ont voulu montrer en une heure et demie une action censée durer une heure et demie, que ce soit *La Corde* ou *Cléo de 5 à 7* paraissent durer plus longtemps. Dans *La Place de l'Etoile*, c'est la même chose : la continuité du temps et de l'espace m'a certainement échappé. Je pense toutefois que j'ai raison d'avoir une volonté réaliste même si, en fin de compte, au bout du chemin, on débouche sur le fantastique ou dans l'abstraction. Mais ce qui serait mauvais, ce serait de partir d'une volonté d'irréalisme. C'est ce qui fait peur chez Eisenstein.

Cahiers Vous parliez de l'écart obligatoire entre temps filmique et temps filmé, espace filmique et espace filmé et vous dites n'avoir pas vraiment réussi à les maîtriser dans *La Place de l'Etoile*, comme si c'était la vocation éternelle du cinéma de combler cet écart. Mais ne pensez-vous pas que le véritable travail du cinéaste consisterait à jouer de et à s'inscrire dans cet écart ? Est-ce que le fait fatal qu'il y ait au bout du compte infidélité ne remet pas en question la croyance absolue en : le cinéma comme « mimesis » ?

Rohmer Non, je pense que c'est l'inverse. Que le but du cinéma est de serrer la réalité de toujours plus près et que l'on peut très bien envisager une histoire du cinéma où l'on montrerait que le cinéma n'a cessé de découvrir la nature et d'aller vers le naturel. Il n'y est pas encore complètement parvenu, il y a des tas de choses qu'on ne parvient pas encore à montrer au cinéma, mais on y parviendra. Des choses très simples comme deux personnes qui se croisent dans la rue. Il est certain que la façon dont les acteurs jouent dans les films d'aujourd'hui est beaucoup plus près de la vie. Si on cache une caméra, la façon dont les gens se comportent devant une caméra cachée ressemble de plus en plus à ce qu'on voit dans les films de fiction, alors que plus on remonte dans l'histoire du cinéma, plus cette distance était grande. Je n'ai pas peur d'être trop près de la vie. Je cherche à éliminer ce qui m'éloigne encore d'elle, même si je sais que je n'y parviendrai jamais tout à fait. Je sais qu'il y aura toujours une frange. Je ne cherche pas à travailler dans cette frange, à la mettre en évidence, bien que je croie possible qu'en voulant aller plus loin, j'arrive à ce que vous appelez l'abstraction. Dans mes « Contes moraux », ce que je veux c'est aller de plus en plus vers le concret. Croire que le cinéma est allé assez loin dans le réalisme et qu'il doit lui tourner le dos, cela me paraît très dangereux et stérile. Ce qui m'intéresse ce sont les pouvoirs d'investigation que peut avoir le cinéma. Prenons la photo. Est-ce qu'une photo d'un magazine actuel est plus réelle qu'un « daguerréotype » ? Oui et non. Disons que l'un et l'autre ne révèlent pas les mêmes aspects de la nature. Le second est plus conforme à la vision du peintre, le premier est le fruit des pouvoirs que la peinture ignorait : par exemple fixer l'instant. A mesure du développement des techniques, la photo progresse dans le sens d'un plus grand pouvoir d'investigation. Si un flou, un filage ou un halo nous permettent d'accéder à une meilleure connaissance des choses, nous dirons qu'ils sont plus réalistes qu'une toile en « trompe-l'œil ». Mais à ce prix seulement. Utiliser ces flous, ces filages, ces halos comme des fins en soi, ce n'est plus être photographe mais peintre (le plus souvent mauvais peintre). C'est faire de la peinture avec une caméra, comme d'autres avec un pinceau ou un lance-flammes.

Cahiers Au lieu de concevoir le cinéma comme « fenêtre ouverte sur le monde », on peut le concevoir comme « miroir tourné vers les spectateurs ». Le spectateur vient s'installer à la place de la caméra, il remplit le « champ absent », il est le quatrième côté. Ceci est particulièrement sensible dans *Ma nuit chez Maud*, en raison même du découpage systématique.

Rohmer Le quatrième côté, c'est le quatrième côté de la pièce. Ça me gêne beaucoup dans un film quand le quatrième côté n'est pas montré. Pour moi, quand Trintignant parle, il regarde Françoise Fabian et le spectateur sent que ce regard est dirigé sur la femme qui est dans le lit et non pas sur la salle ou autre chose.

Cahiers Le spectateur n'ignore pas du tout que Trintignant s'adresse à F. Fabian, mais en même temps, il investit le champ absent, il est à la *place* de F. Fabian, sans pour autant s'identifier à elle. Et même chose quand il y a un contre-champ : il se retrouve à la place de Trintignant, etc.

Rohmer L'essentiel, ce que je cherche, c'est de faire oublier la caméra. A cela s'ajoute le fait, très important pour moi, qu'il s'agit d'un film à la première personne, Trintignant étant le narrateur. Est-ce que vous avez éprouvé ce sentiment ?

Cahiers C'est complexe. On sait que le narrateur du récit, c'est Trintignant, mais de par la conduite du récit, il devient sujet de l'énoncé et pas seulement sujet de l'énonciation. Son « je » devient aussi partie du discours du film.

Rohmer Pour qu'un film soit reçu comme une narration à la première personne, il faut montrer le narrateur. C'est une condition nécessaire. Est-elle suffisante ? Dans mon prochain film, il n'y aura pas de narration, pas de commentaire, mais un personnage présent dans toutes les scènes. Sera-t-il pris pour le « narrateur » ? Mes contes sont tous écrits du point de vue d'un personnage. Mais quand je le filme, je le montre de l'extérieur. En tous cas je ne postule pas son identification avec le spectateur. Dans *Le Signe du Lion* en revanche, où il n'y avait pas de narration, je suis sûr que l'identification a été plus grande. Et, dans *La Collectionneuse*, la présence du commentaire gêne cette identification.

Cahiers Ceci nous semble très important parce que l'investissement spéculaire se fait très fortement sur un personnage quand il n'y a pas de commentaire : lorsqu'il y a un *Je*, loin de faciliter l'identification, ça la rend encore plus difficile. Le narrateur, bien que porteur du discours, est contenu dans ce discours.

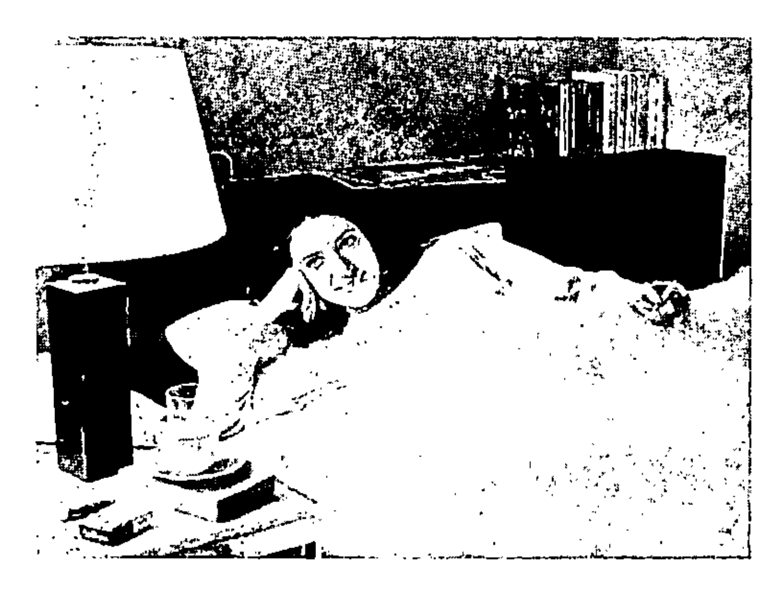
Rohmer C'est un procédé qui a été souvent employé. Dans les films policiers américains par exemple, il y a souvent un narrateur à la première personne, ne serait-ce que dans *La Dame de Shanghai*...

Cahiers Quand il voit un personnage dans une fiction cinématographique, la tendance du spectateur est le plus souvent de devenir la *Cause* de ce personnage, le Deus ex machina extérieur au film. Si le personnage déjà dans le film dit « je » et se prétend maître du récit, cela devient presque impossible.

Rohmer C'est certain. D'ailleurs, une des raisons pour lesquelles je n'ai pas développé le commentaire de Trintignant, c'est justement à cause de ça : le personnage serait devenu plus lointain, antipathique.







Cahiers D'autant plus qu'il y a ici un *jeu* entre plusieurs *je*, puisque les personnages des « Contes moraux » ne peuvent se définir, se mettre en scène qu'en tant que « je ». On revient donc au début de notre entretien : sur les glissements incessants où nous paraît résider l'intérêt du film. Le spectateur voyant à la fois trois personnages, trois « je », étant mis dans l'incapacité de miser sur l'un ou sur l'autre, finit par penser de ces personnages fictionnels ce qu'il pense de leur modèle dans la vie.

Rohmer Oui, mais en même temps il s'agit de la chose la plus banale qui soit. Mettez quatre personnes en présence et ils parleront à la première personne.

Cahiers Dans la vie, mais pas au cinéma. Le fait que les personnages parlent sans cesse d'eux dans *Ma nuit chez Maud*, s'expliquent, ne fait pourtant que rendre le film plus opaque.

Rohmer Cela vient sans doute du fait que *Le Signe du Lion* est plus proche du récit cinématographique courant alors que les « Contes moraux » ne sont pas du tout marqués, à leur origine, par une influence cinématographique. Ma première idée était qu'ils n'étaient traduisibles au cinéma qu'avec l'aide d'un commentaire et que des moyens traditionnels comme ceux du dialogue, etc., auraient été insuffisants, artificiels. Il s'agit d'un personnage qui porte un jugement sur lui-même, sur sa conduite. Il ne suffit pas de montrer son comportement, mais la réflexion que la conscience de ce comportement suscite en lui. C'est là l'idée maîtresse. Par exemple, *La Boulangère de Monceau*, réduit à l'intrigue seule, sans la rêverie du narrateur, change entièrement de sens. Dans *Ma nuit chez Maud*, le fait que le personnage ne cesse de parler de lui rend le commentaire superflu. J'ai tout de même conservé deux phrases. Je ne sais pas si j'ai eu raison mais il m'a semblé nécessaire que l'on sache que mon personnage avait vraiment l'intention d'épouser Françoise, que ce n'était pas un jeu. Et je trouve important aussi qu'il n'ait pas deviné tout de suite qui était l'amant de Françoise : il fallait le dire, le lui faire dire.

Cahiers Nous disions au début de cet entretien que, depuis le dernier, il s'était passé beaucoup de choses : par exemple mai 68. Quelle a été pour vous l'incidence de mai ? Quelle est votre conception du rôle du cinéaste dans la société et dans cette société précise que nous subissons en ce moment ? En tant que cinéaste, le problème de l'insertion du cinéma — de vos films — dans la société française présente vous concerne forcément...

Rohmer Vous parlez des événements de mai 68. Mes « Contes moraux » ne cherchent pas leur inspiration dans l'« *événement* », mais je ne prétends pas qu'on ne puisse pas s'inspirer de l'événement, ni même que je ne m'en inspirerai pas un jour. Le rôle du cinéaste peut être politique. Exemple : Cousteau mène la lutte contre la pollution des mers. Le problème de la pollution est, sera, le problème majeur de cette fin de siècle. Problème *politique* puisque sa résolution est l'affaire des gouvernements, ou, si vous préférez, d'une décision collective de la *société* des hommes.

Cahiers Une dernière question. Que pensez-vous de cette déclaration d'Eisenstein, fondant sa pratique du cinéma hors de toute intention formaliste : *Le réalisme absolu n'est aucunement la forme correcte de la perception. Il est simplement fonction d'une certaine forme de structure sociale ?*

Rohmer Rien. Strictement rien. C'est tout à fait en dehors de mes préoccupations. (Propos recueillis au magnétophone par Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney et Jean Narboni.)

CRITIQUES



Un avatar du sens

FELLINI SATYRICON (SATYRICON). Film italien de Federico Fellini. **Scénario** : Federico Fellini, Bernardino Zapponi, avec la collaboration de Brunello Rondi, inspiré du « Satiricon » de Pétrone. **Images** : Giuseppe Rotunno (Technicolor, Panavision). **Musique** : Nino Rota, Ilhan Mimaroglu, Tod Dockstader, Andrew Rudin. **Décors** : Danilo Donati, Luigi Scaccianoce, d'après des maquettes de Federico Fellini. **Architecte** : Giorgio Giovannini. **Costumes** : Danilo Donati. **Montage** : Ruggero Mastroianni. **Assistants du réalisateur** : Maurizio Mein, Liliana Betti, Lia Consalvo. **Chorégraphie** : Danilo Donati. **Conseiller technique** : Prof. Luca Canali. **Caméraman** : Giuseppe Maccari. **Effets optiques** : Joseph Natanson. **Conseiller pour les peintures** : Nino Scordia. **Maquillage** : Rino Carboni, Pierino Tosi. **Organisateur général** : Enzo Provenzale. **Interprétation** : Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilto), Max Born (Gitone), Fanfulla (Vernacchio), Salvo Randone (Eumolpo), Mario Romagnoli « il Moro » (Trimalcione), Magali Noël (Fortunata), Alain Cuny (Lica), Capucine (Trifena), Lucia Bosè (la femme qui se suicide), Joseph Wheeler (l'homme qui se suicide), Hylette Adolphe (la petite esclave), Donyale Luna (Enotea), Danika La Loggia (Scintilla), Tanya Lopert (l'empereur), Gordon Mitchell (le brigand), Antonia Petroni (la veuve), Pasquale Baldassare (l'hermaphrodite), Giuseppe San Vitale (Albinna), Genius (affranchi enrichi), Luigi Montefiori (le Minotaure), Marcello Bifolco (le proconsul), Elsa Mainardi (Arianna), Carlo Giordana (le Capitaine). **Production** : Alberto Grimaldi pour la P.E.A., 1969. **Distribution** : Artistes Associés. **Durée** : 130 mn.

I. « Les visions de Fellini sont dantesques au vrai sens du mot » (Télérama) ; « Une procession de gueules goyesques » (La Croix) ; « C'est le Barnum des âmes » (Le Figaro) ; « Monstrueuses pieuvres vaginales, felliniformes » (Elle) ; « C'est, toute crue, l'âme de Fellini se débattant dans ses contradictions » (La Croix)) ; « ... comme une anticipation de l'enfer et du châtiment, en somme la désolation d'un monde non encore « sauvé » par la religion du Christ » (France-Nouvelle) ; « Les cercles de l'enfer nous entraînent de la réalité sordide à l'imaginaire inquiétant... Reste-t-il un espoir ? Peut-on trouver un juste dans Sodome et Gomorrhe ? » (Télérama).

Rarement, pour un film de sens et fonction politiques aussi peu explicites que « Fellini-Satyricon » (1), la critique analogique avait eu à ce point recours aux associations approximatives, aux projections et surtout (res)suscité l'emploi massif du vocabulaire de la morale chrétienne. Il serait intéressant de classer ces idéologies interprétatives, non selon leur degré d'erreur ou de fausseté, mais selon ce qu'elles cherchent à masquer, dénier, méconnaitre, et les glissements et occultations qu'elles opèrent pour s'y autoriser ; — ainsi, par exemple : « Les couleurs du film sont souvent sombres, donc le film est « sombre », le monde y est « sombre » (non parce que les Romains n'avaient pas l'électricité, mais) parce qu'il leur **manquait** la Grâce Divine » (2)

Ces interprétations trouvent d'ailleurs souvent, sinon leur origine, du moins leur caution dans les déclarations de Fellini autour de son film, nombreuses et parfois contradictoires. Pour l'idéologie dont Fellini est le porteur, il faudrait aller l'examiner d'une part dans l' « effet de réel » du film (« La « vision » fellinienne du monde romain est séduisante et « vraisemblable » ; les Romains étaient certainement comme ça »), et

d'autre part dans l'analogie que F. Fellini établit **(et que son film ne dit pas)** entre le monde Romain tel qu'il le fabrique/montre et la « société actuelle » (3).

II. Les premières images de « Fellini-Satyricon » montrent Encolpio, le personnage principal, en ombre chinoise devant un mur couvert de graffiti indéchiffrables, les dernières l'intègrent dans une fresque fragmentaire. Le film tout entier constitue ce déchiffrement et cette mise en place ; mais selon quels chemins le trajet se construit-il ? La dimension du politique est clairement indiquée comme réductible ou non déterminante : le coup d'état est une sorte de « rite barbare » incompréhensible, les parvenus (Trimalcione et certains de ses invités) doivent leur richesse d'avoir, pendant leur jeunesse, servi les jeux sexuels de leurs patrons ; cette évacuation du politique indique la double direction du contenu manifeste : le rite et le sexe.

a) Le rite.

Dans les décors et paysages que traversent Encolpio et Ascilto, des « Romains » accomplissent continuellement une foule de gestes et de rituels ; Giton pratique parfois un mystérieux langage par gestes ; dans l'antiquité, la richesse n'implique pas la « consommation », mais l'**excès** : Trimalcione, sans cesse, accumule le même ; nombre de personnages parlent en latin, en grec, ou dans des langues aux consonances tantôt germaniques, tantôt orientales. Cette accumulation, loin de produire une connaissance de la Romanité, la montre comme inconnaissable : le « Romain » nous est étrange(r).

La liste des monstruosités physiques dans « Fellini-Satyricon » serait longue à dresser : l'inconnaissable est synonyme pour nous de monstrueux, dans la mesure où s'y déploient des signifiants dont les signifiés nous échappent : c'est ainsi qu'il faut lire les déclarations de Fellini donnant son « Satyricon » comme un film de science-fiction (4). Le sens, s'il n'est pas absent, est du moins suspendu (en tout cas dans la première partie, puisque, comme on va le voir, l'épisode de « la villa des suicidés » réintroduit le sens comme moteur du récit). Ce principe n'a guère de précédents dans l'histoire du cinéma, sinon, avorté sitôt conçu, dans « Terre des Pharaons ».

b) Le sexe.

Ce suspens du sens prend son modèle dans le type de Désir qu'implique le comportement des personnages : Trimalcione mange, excrète et copule sans arrêt, mais la loi du passage, si l'on peut dire, d'une zone érogène à l'autre ne nous est pas donnée. Tout cela se passe comme si l'inconscient n'existait pas, comme si le Désir n'était pas intériorisé, mais représenté à l'extérieur.

III. Avec l'épisode dit de « la villa des suicidés », quelque chose de nouveau s'enclenche dans la fiction : la mise en scène de la Castration produit la brusque irruption du symbolique (5) ; jusqu'alors, les mutilations étaient réelles (la main de l'esclave dans le théâtre, la tête de Lica) et opérées sous les yeux d'Encolpio ; ici au contraire, le suicide stoïcien, le départ des enfants et des esclaves ont eu lieu avant l'arrivée d'Encolpio dans la villa, qui trouve les cadavres **déjà là.**

Dès lors, les aventures d'Encolpio se poursuivent par une **série de dénis** : les jeux (6) en compagnie d'Ascilto et de la jeune esclave de la villa, l'épisode de la nymphomane, le rapt de l'Hermaphrodite (dérision du narcissisme, s'il en est), la lutte contre le Minotaure, éblouie par la lumière solaire, l'impuissance au moment d' « affronter » Arianna en public (7), tout cela répète, réitère le caractère problématique pour Encolpio de son rapport au sexe.

IV. Parler des « obsessions de Fellini » (en ajoutant, après le « Satyricon » : « qui nous sont maintenant familières ») est la manière courante de commenter certaines constantes thématiques, telles que les suicides et les femmes fortes. Or le terme « obsession » n'est pas pertinent : certes ces thèmes sont obsédants pour le spectateur, dans la mesure où il les retrouve d'un film à l'autre, mais, loin d'opérer un **blocage** (ce qui est un caractère de l'obsession au sens strict) dans la fiction, ils ont au contraire un rôle nodal, et même résolutoire (8).

Ainsi, Encolpio « retrouve sa virilité » dans les bras d'Enotea ; la légende de la jeunesse de celle-ci donne lieu à une véritable « représentation de castration » : Enotea a « conservé le feu entre ses cuisses » et les villageois viennent y allumer leur torche (c'est-à-dire y trouver le **phallus**, comme partie du corps détachable). Enotea est donc bien la « magicienne » grâce à qui Encolpio peut mettre en place (« résoudre ») son complexe de castration (9).

Le film cesse dès lors d'être répétitif : Encolpio peut littéralement aller vers quelque chose d'autre : en compagnie de marins dont le rire a des résonances nietzschéennes, il part vers d'autres religions et un Orient dont on ne sait rien.

V. Comme on vient de le voir, tant dans l'espace produit par la mise en suspens du sens que dans le récit de ce qu'on pourrait nommer la Bildung sexuelle du héros, « Fellini-Satyricon » joue sur des effets de répétition ; ces répétitions, au lieu de combler le manque, ne peuvent que le réitérer (10). Il ne faut pas aller chercher ailleurs le motif des déclarations de déception aux sorties de salles, déclarations vite démenties : « Fellini-Satyricon » est un film dont le propos même est de décevoir et d'**épuiser.**

Pierre BAUDRY.

(1) La plus grande confusion règne dans l'écriture du titre : tantôt « i », tantôt « y » ; nous respectons ici l'orthographe du générique (qui se trouve être d'ailleurs l'incorrecte). Par pure commodité, nous gardons également la dénomination italienne des personnages.

(2) Interprétation dont le but n'est que de faire oublier que la religion chrétienne n'est pas, justement, la « présence manquante » dans le film.

(3) « ... le même désarroi, peut-être, la même gourmandise de vivre, la même recherche chancelante qu'aujourd'hui face à la sensation qu'un changement est en train de s'opérer, auquel notre génération n'est pas préparée. » (Débat dans l'Espresso, 23-2-69). Quant **aux** idéologies que véhicule le film lui-même, leur repérage et décryptage sera l'objet d'un prochain travail ; disons donc d'ores et déjà : A suivre.

(4) Par exemple : « ... j'ai voulu regarder vivre ce monde « de l'extérieur ». En réalité, j'ai fait un film de science-fiction, je suis parti à la recherche d'une dimension inconnue : comme un astronaute, comme un plongeur qui descend au fond de la mer ». (Interview par G. Salachas, Téléciné nº 156).

(5) Cette entrée du symbolique pose un problème : celui de ce qui, dans la fiction, la cause ou la prépare. Remarque hasardeuse : pour Fellini et pour nous (mais non dans le film), c'est la présence d'Alain Cuny, et le poids du souvenir de son suicide dans « La dolce vita ».

(6) Rien ne laisse penser qu'Encolpio fasse l'amour avec la jeune esclave.

(7) L'impuissance comme déni de la castration, rien n'est moins sûr que ce soit dans Pétrone ; ce serait là, la distance « moderne » du film au roman.

(8) Ils sont quelque chose que nous appellerons ici, de manière fruste et provisoire, des figures rhétoriques de contenus. (Autre exemple : le rôle des portes chez Bresson).

(9) Dario Zanelli a tort d'écrire (in « Fellini-Satyricon », coll. « Dal soggetto al film », nº 38, p. 78) : « L'extraordinaire apparition de la magicienne Enotea, symbole de la femme maternelle, nature vivifiante, qui procure à Encolpio mutilé la possibilité réconfortante de retourner au sein régénérateur de la mère », car si Enotea était une image de la mère, cela rejetterait Encolpio vers une position au mieux œdipienne.

Elle est plutôt, comme la Saraghina de « 8 1/2 », une sorte de femme initiatrice. (De plus, que Fellini soit fasciné par les femmes fortes, c'est certain ; mais cela n'a guère d'importance dans la structure.) A noter que les deux grands moments d'articulation (celui-ci et les suicides de la villa) s'indiquent comme tels par un système de « contrechant » : couleurs, dialogue, discrétion de la musique, lenteur de l'action les placent en opposition aux séquences qui les précèdent.

(10) Si donc il y a une « clef » du film, elle n'est pas à trouver dans l'épisode de l'insula (l'insula qui s'écroule = le monde Romain qui « s'écroule » !), mais dans celui de la nymphomane.

N.B. Cette lecture de « Fellini-Satyricon », d'allure psychanalytique, n'a d'autre fonction que celle d'hypothèse, les « Cahiers » n'ayant pas encore défini le statut des concepts qu'ils importent du discours freudien.

Time to go underground

TELL THEM WILLIE BOY IS HERE (WILLIE BOY). Film américain d'Abraham Polonsky. **Sénario :** Abraham Polonsky, d'après le roman « Willie Boy : a Desert Manhunt » de Harry Lawton. **Images :** Conrad Hall Technicolo, Panavision). **Musique :** David Grusin, supervisée par Stanley Wilson. **Décors :** Alexander Golitzen, Henry Bumstead (art dir.), John McCarthy, Ruby Levitt (décors). **Montage :** Melvin Shapiro. **Costumes :** Edith Head. **Assistant réalisateur :** Joseph Kenny. **Son :** Waldon Watson, David Moriarty. **Directeur de production :** Hal Polaire. **Interprétation :** Robert Redford (Deputy Sheriff Christopher « Coop » Cooper), Katharine Ross (Lola), Robert Blake (Willie Boy), Susan Clark (Dr. Elizabeth Arnold), Barry Sullivan (Ray Calvert), Charles McGraw (Frank Wilson), John Vernon (George Hacker), Charles Aidman (Juge Benby), Shelly Novack (Finney), Ned Romero (Tom), John Daheim (Sam Wood), Lee De Broux (Meathead), Robert Lipton (Charlie Newcombe), Lloyd Gough (Dexter), George Tyne (Le Marie), John Wheeler (Newman), Eric Holland (Digger), Garry Walberg (Dr. Mills), Jerry Velasco (Chino), Wayne Sutherlin (Harry), Jerome Raphel (le joueur de billard), Lou Frizzell (l'agent à la gare de Whitewater). **Production :** Philip A. Waxman, une production Jennings Lang-Philip A. Waxman, Universal, 1968. **Distribution :** Universal. **Durée :** 96 mn.

Si Abraham Polonsky prodigue dans son second film et dans les déclarations qui l'entourent, où il parle plus du vrai Willie que de son héros, les signes extérieurs du réalisme, il est clair que c'est pour mieux oublier ce dernier, et toutes ses implications dans Hollywood à l'heure de Peckinpah, et tous ces détails sur lesquels n'importe qui d'autre se serait jeté : la situation du vrai Willie comme « bon Indien », c'est-à-dire non plus mort mais à demi-blanchi, les quinze « posse » qui le traquèrent, mort, en même temps, l'insolite suicide d'un Indien (mais là aussi, l'Histoire était trop explicite pour un propos aussi évident) ; ou, pour s'en tenir au scénario, la chaise de Taft, la horde des journalistes, vite laissés de côté. Ces détails-là ont cependant l'avantage d'indiquer le propos, l'un des propos de ce cinéaste de la parole : le rôle du récit. Que ce soit celui de l'Ouest traditionnel (à travers le personnage nettement radoteur de Calvert : « six Indiens en une fois, et des bons »), ou et surtout du pouvoir venu de l'Est (exemples innombrables à travers Calvert : à propos d'Elizabeth Arnold — « Boston money » — de Washington et du président, à travers Frank Wilson : sur les assassinats de présidents, ou encore les journalistes confondant, avec Ruby Mountain, la carte et le territoire).

Quant à l'Indien : « Ils sauront que j'ai été ici (que j'ai existé). » « Dis-leur que Willie Boy est ici. » Toute l'activité de Willie Boy se concentre là-dessus · laisser sa trace, alors que la logique de la chasse dicterait le contraire ; plutôt que de dissimuler celles de sa progression vers Twenty-Nine Palms (robe blanche, empreintes de pas, de mains, etc.), il préfère les multiplier, après en avoir ajouté d'autres du côté de Palm Springs. La réussite du film est dans cette peinture d'un aveuglement, d'un stade précédant la conscience, du moment où tout ce que peut conquérir un Indien (« Nobody gives a damn what Indians do, nobody ») est d'accéder au récit au même titre qu'un président assassiné.

Cela étant, on peut se demander à quoi bon le film, alors que toute l'histoire westernienne est celle de l'effacement du réel par la légende : parce qu'il s'agit justement du passage de l'Indien au récit des Blancs, survenant en 1909, période la plus sombre de l'histoire indienne, celle où la religion comme la légende (on apprenait aux enfants la honte de leurs parents, les « blanket Indians ») furent occultées. « Tell Them » raconte une victoire indienne à travers la légende (comme le devint cette autre expérience autodestructrice, celle d'Ishi, dans la Californie du Nord entre 1908 et 1911), au moment même où le cinéma, industrie naissante comme celle de l'automobile (celle-là présente dans le film), préparait l'embaumement définitif dans le mythe.

C'est aussi ce rapport de simultanéité qui, à long terme, devait nécessairement rendre le film de Polonsky inutile : le western, aussi raciste fût-il, avait toujours contenu en lui ce retournement du manichéisme dont on fit si grand cas dans les années cinquante. Evidemment, les Indiens d'alors (de ces westerns) étaient de « bons Indiens », ceux qui réussissaient — devaient tôt ou tard réussir — à s'intégrer. L'intégration est en fait le prétexte de « Tell Them », sujet complètement autobiographique à Polonsky et qui transparaît dans tous ses films, romans, écrits ou propos. Le vrai Willie, dit-il, était « intégré » comme Jacky Robinson ou comme Sidney Poitier, « le Cary Grant noir » (1). Ce trait du personnage a été abandonné au profit d'une définition plus subtile des rapports, historiquement précisés, entre différents degrés d'intégration. Willie-Robert Blake est marginal aux deux sociétés, ressemblant de manière presque gênante au Joe Morse de « Force of Evil », doué (par arbitraire du scénario) de la conscience de son ambiguité — cherchant une place dans le monde blanc tout en sachant que cette place n'existe pas, et obsédé par la destruction de velléités similaires chez ses proches : scènes autour de la robe blanche de Lola.

L'erreur de Polonsky a été de vouloir, et par moments seulement, transformer Willie en conscience d'une oppression moderne : les Noirs aujourd'hui, mais aussi le Newyorkais des années trente, l'intellectuel des années cinquante, trop rouge lui aussi pour Joseph McCarthy. Cette caractérisation est évidemment un anachronisme complet et délibéré, mais il n'est pas poussé dans ses dernières conséquences. « En ce temps (1909), on ne laissait pas l'Indien s'intégrer, et aujourd'hui c'est lui qui refuse de l'être. » (1) « Willie Boy » est une fable, comme « Body and Soul », ce qui signifie pour Polonsky que les références mythiques (en fait, bibliques) ne sont pas assumées par des personnages « compromis par la réalité » (comme dans « Force of Evil », où il revenait aux personnages eux-mêmes de définir leur propre allégorie : « l'histoire du frère prodigue qui n'est jamais revenu, de l'enfant qui n'a rien fait pour lui-même et qui croyait vivre dans la jungle »), mais par le cinéaste. Tout se passe comme si Polonsky, après tant d'années éloigné du cinéma (et, dit-il, sans l'envie d'en faire), avait pris soin d'une part de dissimuler l'effort du film, l'effort physique du tournage, de gommer ce qu'on se doit aujourd'hui de mettre en évidence, et qu'en même temps toute une zone de pensée tue depuis vingt ans ait fait retour dans le scénario, qui semble sans détour commencer où finit « Force of Evil ». Polonsky dit qu' « il n'y a aucun rapport entre les deux films, sinon que j'ai des rapports avec les deux » (3). On ne saurait mieux dire, et il n'est évidemment pas question de s'arrêter à cette interprétation par la biographie : il faut seulement noter à quel point elle s'impose ici.

Pour justifier la contradiction entre fable moderne et western mythique, il est alors nécessaire d'établir entre les cinq personnages principaux un entrelacs assez complexe dont se nourrit et se soutient la trame : relations deux à deux, Ouest-Est, père-fils, Blanc-Indien, homme-femme, ancienne loi-nouvelle loi. Inutile d'insister là-dessus, qui relève de la conception psychanalytique du scénario. C'est lorsqu'il joue sur ces rapports, aux seules apparences d'innovation, que Polonsky se perd un peu et rejoint la dialectique assez simple de ce que fut le western intellectuel : gestes communs au chasseur et au chassé qui renvoient à « The Left-Handed Gun », caractère d'actualité du discours (« The Chase »), nostalgie des « old-timers » pour les chasses à l'homme (Ray, Fuller et bien d'autres). Ceci renvoie peut-être aux origines du film, scénario de A.P. devant être dirigé par un autre. A force d'écouter les dialogues de son premier film, on a surestimé l'écrivain Polonsky (rattaché qu'il le veuille ou non à un courant littéraire précis, aujourd'hui à l'agonie) au détriment du cinéaste (bien supérieur, à en juger aussi par « Willie Boy »). C'est au contraire au moment de la réalisation que le plus de questions, et de questions justes, sont posées dans « Force » et dans « Willie », et résolues par des procédés qui en 1948 s'écartaient, en 1968 vont à contre-courant des tendances dominant le cinéma hollywoodien. « Très souvent, on remplace l'expressivité par l'énergie. On mène les acteurs par la force et on dégage

une grande quantité d'énergie sur le plateau ; on a l'impression de la vie, mais ce n'est pas forcément la vie ; c'est une vie mécanique. Tout comme nous vivons. » Et ailleurs : « Il y a un rapport dynamique entre ce qu'on va essayer d'obtenir et ce que l'équipe technique est prête à donner sans entraver le travail de l'acteur. » (2) C'est cette bataille sans cesse gagnée contre le tournage, contre la scène, qui marque l'écart entre « Willie Boy », faux film classique, et le cinéma qui le précède (et les cinéastes qui auraient « aimé faire ce film », à en croire leurs déclarations unanimes) : le contrôle du style de jeu, à l'encontre de tout le style actuel, le refus de décharger la violence en une suite de temps forts, l'interprétation, le moins « physique » possible, de l'effort physique au centre du film, l'utilisation — à contre-sens de leurs connotations — de la couleur et de la lumière (4).

Si les conséquences exactes du postulat du film sont jamais envisagées, c'est en effet là, dans (pour citer S.M.E.) la « compréhension formelle fondamentale du matériel proposé ». Le principe était de raconter deux histoires comme une seule, tout en leur conservant une autonomie suffisante pour que conflits et solutions ne restent pas uniquement psychologistes. Le film procède donc par basculements, décalages, raccords ou enchainements, gestes poursuivis ou coupés (Willie déliant Lola, et celle-ci courant dans les herbes) ou rencontres dans le champ (les deux robes blanches), ou encore par passages physiquement sensibles de l'ombre à la lumière (l'ombre, scènes de nuit tournées en studio dans la lumière typique de l'Universal, mais presque dévorée par l'obscurité et par des focales s'attachant aux visages ; la lumière, celle d'étendues désertiques rocheuses éblouies, à la limite de la surexposition). Ainsi jusqu'à la césure du film, à partir d'où la poursuite revient sur elle-même, lorsque chacun trouve son double ou son fantôme, que les impulsions se résolvent en masochisme, régression ou suicide, qu'une intrigue dénouée dans ce qui précédait révèle qu'il était inutile d'aller si loin : Lola meurt avec le mouchoir du « jardin de l'Eden » (3), Willie met la chemise de son père, le shérif au point d'eau emprunte l'empreinte de l'Indien. A la fin du film, rôles échangés, ce sont les Blancs qui dansent autour du feu, et les Indiens qui les regardent.

Si on peut dire cette bataille gagnée, c'est sans doute qu'il n'y avait pas tant à espérer sauver par ailleurs : le matériel sur quoi s'exerce surtout le travail de Polonsky (principalement les acteurs) se dérobe, fait sans cesse défaut. Plus que chez Robert Blake, Newyorkais sur qui on sent trop le regret de Garfield, c'est chez la Californienne Katharine Ross que l'on peut retrouver le mouvement du film. Mais renouveler ici le contrepoint provoqué dans « Force of Evil » entre acteurs hollywoodiens et

newyorkais n'a plus de sens, puisqu'il ne peut plus en naitre aucun point de vue nouveau sur le matériau de base. C'est pourtant souvent à cela que le film s'essaie, dressant une nomenclature de types, s'accrochant à des silhouettes emblématiques, de même que les personnages cherchent à se retrouver, à s'enraciner malgré leurs itinéraires entremêlés, par l'énumération incessante de leur géographie, soit de leur rêve : Boston, Buffalo (N.Y.), Washington, Riverside, pour les Blancs ; le Nevada, 29 Palms, El Paso, Morongo, Victorville pour l'Indien ; jusqu'au rubis de « Force of Evil », promesse à Beatrice Pearson tenant dans le poing fermé de Garfield, devenu ici montagne d'un quasi-retournement natal.

La critique de genre à l'intérieur d'un genre a déjà été effectuée explicitement ou implicitement par le western depuis bien longtemps : dire, à propos d' « Apache », que « lorsqu'on veut traiter du problème de l'Indien dans l'histoire des Etats-Unis, quelle que soit l'époque, le sujet reste posé de la même façon » (1), c'est évidemment l'aveu de l'impossibilité pour Polonsky de réussir entièrement le film. De cet échec témoigne la dernière réplique (« Tell them we're all out of souvenirs »), appartenant à un bagage mystificateur de la démystification de l'histoire américaine. Le western-comme-genre ne pouvant évoluer qu'en suivant la frontière mouvante des rapports mythe-réalité, et le film affirmant sans cesse son appartenance au genre et son attitude réflexive devant celui-ci, on serait tenté de voir en « Willie Boy » un film de la résignation (tout comme le jugement métaphysique porté par les personnages de « Force of Evil » sur eux-même avait vite été attribué à Polonsky).

« Il est nécessaire de maintenir une forme de résistance, et quand la résistance a quitté le domaine du réel, elle se réfugie dans l'imaginaire... Mais aujourd'hui, pour les Indiens aussi, la résistance redevient réalité », dit Polonsky (1) à propos des Indiens Cahuillas de la réserve de Morongo. Sur son film, il tient des propos analogues : « Marcel Proust disait — ou était-ce bien Marcel Proust qui disait quelque part que — il ne faut pas désirer quelque chose trop intensément parce qu'on l'aura, mais trop tard... une remarque spirituelle de cette nature. Je ne sais pas, il n'est pas vraiment trop tard, mais il y a un peu de cela dans ce que je ressens... comme si je n'y tenais plus, mais j'y tiens. Vingt ans, c'est trop long... D'une manière étrange, je fais ceci en me disant : bon, je vais le faire, mais je ne pense pas vraiment que ça vaille encore la peine de s'occuper de tout cela. » (2) Le refus d'inscrire une absence de vingt ans sur l'écran est clair dans « Willie Boy », et dès lors il y a contradiction non résolue entre le travail du filmage, faussement « transparent » et classique, et la surdétermination du scénario. Le double sens de telle réplique prononcée par le personnage paternaliste du film devant l'Indienne morte, avec la double acception (sous-terre et résistance) d'un mot, en est révélateur, sinon la clé : « It's not a smile. It just means that it's time to go underground. » L'intention allégorique du film agit dans ces deux sens : celui, explicite, de l'apologue politique, mais surtout un témoignage sur l'origine du film et le caractère suicidaire de l'entreprise. — Bernard EISENSCHITZ.

1) « Abraham Polonsky ou vingt ans après », par Guy Braucourt. Les Lettres Françaises, 24 décembre 1969.

2) « Part of Some Time Spent With Abraham Polonsky », par William Pechter. Film Quarterly, hiver 1968-1969.

3) « Abraham Polonsky », **in** « The Director's Event, Interviews With Five American Film-makers », par Eric Sherman et Martin Rubin. Atheneum, New York, 1970.

4) Au milieu d'une critique parisienne se laissant de plus en plus volontiers **ravir,** on lira avec profit la seule analyse à la fois entièrement favorable et pertinente au film : « La longue course de Willie Boy », par Richard Demarcy. « La Nouvelle Critique », N° 32 (213), mars 1970.

Un film

DETRUIRE DIT-ELLE. Film français de Marguerite Duras. **Scénario et dialogues :** Marguerite Duras, d'après son roman. **Images :** Jean Penzer (noir et blanc). **Musique :** J.S Bach. **Son :** Luc Périni. **Montage :** Henri Colpi. **Assistant réalisateur :** Jean-Claude Bourlat. **Directeur de production :** Monique Montivier. **Interprétation :** Catherine Sellers (Elisabeth Alione), Michael Lonsdale (Stein), Henri Garcin (Max Thor), Nicole Hiss (Alissa), Daniel Gélin (Bernard Alione). **Production :** Nicole Stéphane, Ancinex-Madeleine Films. **Distribution :** Ancinex. **Durée :** 94 mn.

1° Situation de Duras.

Femme du texte unique diversement incarné (écrit, parole, image), Duras prit très vite une place bien à elle dans le cinéma français. Cela se fit entre les étapes-limites de « Hiroshima » où elle fut le soubassement de Resnais, et ce « Détruire » où elle est, à elle seule, l'édifice entier. Ce fut précédé d'une avant-dernière étape : « La Musica », édifice à deux (Cahiers 187, texte de et sur Duras), lui-même précédé de « La Voleuse » (187 aussi). Entre temps, furent un certain nombre de textes-films (« Moderato », « Le Marin », « 10 h 1/2 ») qu'elle abandonna avec détachement à divers exécuteurs. Et justement : cette indifférence comme cette indifférenciation répondent bien chez elle à un certain principe, défini dans l'entretien du 217 quand elle dit qu'un livre peut être à la fois, soit lu, soit joué, soit jeté.

2° Situation du film.

A) **Sa réception.** Déphasée. Il fut mal reçu parce que mal perçu — ou pas du tout. Une certaine étiquette « culturelle » a joué le même rôle de barrière ou de filtre que jouent ailleurs certaines étiquettes « non culturelles », créant chez les gens (les critiques en premier lieu, comme d'habitude) les conditions d'une vision « filtrée » à travers laquelle ne peuvent passer que les éléments (et négativement vus) de la présence desquels ils sont d'avance persuadés. Ou disons que cela fonctionne comme ces fossés à moutons que l'on creuse autour de certaines pâtures, parfaitement franchissables en fait, puisque recouverts d'un sol ajouré, mais dont on sait bien que les bêtes ne les franchiront pas puisque pour elles toute discontinuité dans leur champ équivaut à une impossibilité de franchissement. Le rôle du critique, dès lors, devrait être d'agir, parfois sur le champ (combler le fossé), mais surtout sur le mouton (modifier sa perception du fossé).

On n'y est pas encore.

B) **Sa fabrication.** Le film a été tourné en 14 jours. On y a impressionné 10 000 mètres de pellicule dont on a gardé 2 579, soit 1 h 34 de projection, ce qui représente un fort honorable rendement. Les lieux de tournage s'y réduisaient pratiquement à deux (un extérieur, un intérieur, dont on a bricolé un peu certaines apparences et certains raccords) et les acteurs à quatre (2 hommes, 2 femmes), plus un dernier venu qui relance vertigineusement le film. La musique, enfin, s'y réduit à un piano violenté.

Et ce à quoi j'en voulais venir est ceci : que Duras s'est trouvée bâtir là le type même de film qu'on peut (doit ?) faire aujourd'hui si l'on veut pouvoir tout dire pour pas cher et au mieux. Qu'on y songe en effet : un dehors et un dedans, (maison, verdure), deux couples plus un déphasé final : qui ne voit que ce type de combinaison peut englober les deux bons tiers de ce qu'on peut avoir à dire aujourd'hui — ou, inversement, que ces deux bons tiers peuvent se réduire à une combinaison de ce type ? Et ce n'est pas là une question, dans l'absolu, de richesse ou de pauvreté (car sur un principe de ce genre, on peut faire plus riche ou plus pauvre), mais de rendement, rentabilité, productivité, plus-value, etc. Bref : « Détruire » est un modèle de construction fonctionnant sur le plus haut rendement commun à l'économie de sens et au sens de l'économie.

3° Les Jeux de la Matière.

Tout se déroule dans une sorte de no man's land incluant le dedans-maison et le dehors-parc (celui-ci bordé par une forêt-menace). Et cet entre-deux mondes fonctionne comme un Asile (appeler ici à la rescousse toutes les connotations possibles de protection, repos, convalescence, folie, vacances, etc.), lieu protégé-menacé, donc, et hors-champ, croyons-nous, sauf que, menaçant lui-même, il renvoie dès lors au rang d'un hors-champ menacé ce monde extérieur qui, par ailleurs, reste toujours hors du champ de notre vision-caméra. Finalement, les hors-campés ne sont pas ceux qu'on croyait. Car les habi-

tants de l'Asile qui (à la suite de quelque cataclysme intérieur, extérieur) se sont vidés, par là aussi se sont remplis (apprenant, désapprenant ou réapprenant) de quelque chose d'autre qui les rend différents (étrangers) — et gagnants. C'est ce que nous apprend la confrontation dernière avec l'être venu du hors-champ. Celui-ci, ni dangereux, ni ridicule ; ni rejeté ni méprisé, se voit simplement sommé, de par la simple évolution des choses et des gens (et le monde d'où il vient n'en ayant plus pour longtemps à vivre — on aura croisé au passage le champ d'action du « Signe du Scorpion ») d'avoir à choisir. Simplement, il ne comprend pas les termes de la question. Qui est : la révolution.

Et révolution, dans « Détruire », c'est d'abord le hors-champ ou no man's land du départ à zéro, de l'autre côté du vide. En somme, plutôt que de changer le monde, aussi radicalement que ce soit, il s'agirait plutôt de changer **de** monde, comme on dirait changer de planète (voir entretien avec Shirley Clarke). Disons que nous aurions ici, par opposition aux révolutionnaires scientifiques (et si nous nous permettons d'esquisser, pour les besoins de la clarté, un fort schématique classement) une famille d'esprit qu'on pourrait qualifier d' « anarcho-mystique » et que (pour nous en tenir aux seuls cinéastes), des gens comme Clarke (205), Moullet (216), Duras, Ferreri (217), Oshima (218) font partie de ceux qui empruntent davantage de traits au second groupe qu'au premier (cependant qu'à l'intérieur du second groupe, certains doivent davantage, tantôt au premier, tantôt au second de ses termes).

Par ailleurs, et à considérer le champ du cinéma, auteur et film semblent bien se situer eux-mêmes dans une sorte de no man's land mais qui, aussi bien que le champ de personne serait celui de tout le monde. Je veux dire : tout se passe comme si le film fonctionnait en tant que dénominateur commun à un certain nombre de « genres » (selon qu'on entendait et répertoriait la chose autrefois), genres qui évidemment ne sont pas ici reconnaissables comme tels (tenter cette « reconnaissance » reviendrait donc à tenter, de ces différents genres et du film lui-même, à la fois la destruction et la reconstruction). Pour en citer trois : « Le Fantastique », qui peut toujours se ramener au schéma : de quel — ou vers quel — mystère ? ; « la Science-Fiction » (de quel monde et vers quel autre ? ou : qui sont les « autres » qui nous menacent — ou que nous menaçons ?), et « Le Policier » : quel crime ? De qui ? Et quelle justice ou vengeance à rendre ? Chacune de ces pistes pourrait fournir un heureux point de départ pour un examen ou contre-examen de « Détruire », mais nous les laisserons pour en saisir une autre — dont nous nous bornerons à signaler quelques jalons : « La Comédie ».

A quoi il faut par exemple rattacher tout le côté ludique (allègre, euphorique), du film. Un cas : ces noms allemands à sens multiples, de personnages qui se disent de surcroît juifs, et ce afin que s'accomplisse la référence finale (ici à double détente) au célèbre slogan de la planète Mai (cela dit, c'est toute la langue du film dont le flou labyrinthique invite à tous redoublements et bifurcations de sens souhaitables). En outre, ces personnages sont Lonsdale et Garcin (le placide et le nerveux : couple idéal pour se renvoyer toutes balles possibles), Lonsdale ajoutant d'ailleurs à la placidité, solidité, impassibilité, toutes autres formes possibles de distance qui en font le plus puissant générateur d'euphorie qui soit.

Autre exemple : la partie de cartes, prodigieusement enlevée. D'où nous bifurquerons vers deux références : Guitry d'une part (en passant : un des maîtres de Resnais), et Buñuel de l'autre, amateur lui aussi de jeux de miroirs en quadrille : voir la fin de « Viridiana », faite sur une suite de rapports en chaîne entre « jeu social » (normal, anormal), et « Jeu de société » (cependant que « L'Ange Exterminateur », lui, se référait plutôt au principe de l'échiquier). Or dans « Détruire », se créent, à partir du même principe, d'autres rapports possibles. Un entre quelques autres (si nous prenons les relations qui s'établissent entre l'ordre des cartes et — quand les villes italiennes tombent avec elles dans une énumération indifférenciée — l'Ordre des mots) : que l'Italie importe ici bien peu puisqu'en un monde bourgeois (où fut celle qui parle) on ne voyage jamais pour donner un contenu au voyage mais pour se donner par le voyage une contenance.

Pour finir, pensons au côté « enfantin » du film et par exemple au couple d'opposition enfant/adulte sur lequel il fonctionne, d'abord souterrainement, à l'intérieur du groupe puis, plus ouvertement, dans l'affrontement groupe/Gélin — où les valeurs commencent évidemment par s'échanger dans les différentes combinaisons : vrais/faux enfants, vrais/faux adultes, jusqu'au moment où Gélin apparaîtra comme étant à la fois le faux enfant et le faux adulte. Car, sans masques comme il est (à la différence du père Garrel dans la **Marie** du fils, chargé de porter tous les masques successifs de la société établie), il reste une incarnation touchante de cette société en tant qu'elle est vue comme pitoyablement adulte (refusant précisément, avec son esprit de sérieux, tout ludisme), en même temps que pitoyablement enfantine puisqu'entièrement bâtie sur le « faire de l'argent » qui se bâtit lui-même à partir des complexes infantiles d'amassage, ramassage, collection et accumulation. En somme : Gélin est possédé par son jeu (jeu dont il ignore la fin), cependant que les autres, qui savent fini celui de Gélin, connaissant la Fin du leur, le possèdent.

Mais laissant toutes ces pistes (laissant donc aussi celle du « film d'aventures », autre genre « enfantin », et qui nous mènerait pour le coup du côté de « Ganga Zumba » avec l'équipée des « autres » — Noirs, en l'occurrence — qui passent de l'autre côté de la forêt à la recherche de leur nouveau monde), il nous faudrait ici tout reprendre à zéro à partir d'un jalon déjà dit mais à voir désormais autrement : la partie de cartes, qu'on prendrait dès lors comme une définition du film par lui-même dont les plans, à combinaisons multiples, s'abattent dans l'indifférence et l'indifférenciation suprêmes d'un jeu supérieur — lui-même déjà dit, dès lors à redire : celui de la table rase. Autre euphorie. — Michel DELAHAYE.

liste des films sorti.

du 14 janvier

18 films français

Aladin et la lampe merveilleuse. Dessin animé de Jean Image, avec les voix de Gaston Guez, Pascal Dufar, Henri Virlojeux.

Le Boucher. Film de Claude Chabrol, avec Jean Yanne, Stéphane Audran, Roger Rudel, Dominique Zardi.

La violence sourde qui affleure dans *Le Boucher*, le climat de meurtre sur lequel se bâtit la relation Yanne-Audran, et où l'on ne sait plus vraiment si c'est ce climat qui la sexualise ou si c'est le sexuel qui y avive le goût du sang — comme l'ambiguïté du mot « percer », employé par Yanne, en témoigne — sont bien propres, venant après plusieurs œuvres où la dimension tragique tentait de l'emporter sur le drame bourgeois (et y réussissait, moins dans *L'Œil du Malin* ou *Les Cousins* que dans *La Bête*) à centrer définitivement le grand sujet chabrolien : le déchirement du couple. Non par le biais d'affrontements oratoires, comme chez Brooks par exemple, car ce ne sont pas deux discours, deux psychologies qui sont ici face à face : c'est le Destin que l'on voit à l'œuvre, c'est lui qui mène le jeu, emporte les êtres dans un même tourbillon et fait de tout événement le produit d'une Fatalité (tout cela se référant à une culture et à une idéologie bien précises, dont au moins, Chabrol n'hésite pas à exhiber les références : Homère, Balzac...). Couple maudit donc, promis à l'anéantissement malgré les forces qui le rapprochent : celles-ci résidant moins dans un accord physique ou spirituel que dans une sorte d'alliance occulte, pacte secret où se noue tout autre chose qu'une promesse de fidélité conjugale. Exemplaires sont en ce sens les deux derniers films, puisque le lien est d'autant plus fort qu'il connaît sa précarité, et peut-être n'existe qu'à cause d'elle, comme si la fatalité de l'échec était la condition du couple, comme si Duchaussoy ne pouvait aimer qu'à condition de haïr plus encore, comme si Audran et Yanne ne pouvaient s'atteindre qu'en unissant leurs démons. (Tout ce tragique se nourrissant de grotesque, et réciproquement : bref, on s'amuse.) P. K.

Les Caprices de Marie. Film de Philippe de Broca, avec Marthe Keller, Philippe Noiret, Valentina Cortese, François Périer, Fernand Gravey, Jean-Pierre Marielle, Didi Perego.

Cinquante briques pour Joe. Film de Jean Maley, avec Sylvie Bréal, Alain Bouvette, Henri Lambert

---

Cran d'arrêt. Film d'Yves Boisset, avec Bruno Cremer, Renaud Verley, Marianne Comtell, Mario Adorf, Raffaella Carra.

Dernier domicile connu. Film de José Giovanni, avec Lino Ventura, Marlène Jobert, Michel Constantin, Paul Crauchet, Alain Mottet, Philippe March, Dominique Zardi

---

L'Enfant sauvage. Film en noir de François Truffaut, avec Jean-Pierre Cargol, François Truffaut, Jean Dasté, Françoise Seigner, Pierre Fabre Voir critique dans le prochain numéro.

Jusqu'alors nous avait toujours frappé, chez Truffaut, le privilège de figure centrale accordé à des « héros » fortement mûs par un principe de régression vers la petite enfance (sur le prototype de celui du *Pianiste*, dont le trajet n'est autre qu'un retour au lieu de l'enfance ; mais *La Sirène*, et surtout *Fahrenheit*, ne sont pas moins nets en ce sens — pour ne pas parler des scénarios originaux de F.T.). Ce qui surprend et passionne, d'emblée, dans *L'Enfant sauvage*, c'est donc précisément la façon qu'a Truffaut, semblant se mettre encore plus explicitement en cause, puisque acteur de son propre film, de prendre en fait par ce biais la plus irréductible distance vis-à-vis d'un possible personnage central : réduplicant en « Itard » son rôle de « metteur en scène » (métaphore évidente de la « direction d'acteurs », dans ce rôle de brimeur/parturiteur), il inhibe par là même tout réflexe d'identification (de la part du réalisateur ou du spectateur), en rendant sensible *dans* le film la complexité des rapports Itard / Truffaut-acteur / Truffaut - réalisateur / Truffaut-adaptateur. Si bien que, une fois reconnus les évidents recoupements thématiques avec d'autres Truffaut (thématique qui tourne, en général, autour d'une sorte de « revendication morale » commune à tous les personnages de ces films), ce qui frappe ici encore, c'est l'opacité, due à une sorte d'arbitraire dans la rigueur : chaque élément du film manifestant une nécessité interne dont le principe est sans cesse occulté ; tout « sens » possible se voyant ainsi relégué, de plan en plan et de scène en scène, nul « plein » ne se constituant jamais, par où avoir prise sur lui, le film en fin de compte ne fait que reposer une fois de plus la question : de quoi parle Truffaut ? — J.A.

L'Etalon. Film de Jean-Pierre Mocky, avec Bourvil, Francis Blanche, Michael Lonsdale, R.J. Chauffard, Jacques Legras, Marcel Pérès.

Mocky, décidément, n'a pas de chance : après avoir ignoré des films aussi originaux que *Snobs*, *Un Couple*, voire *Les Compagnons de la Marguerite*, c'est à ses deux derniers, médiocres, que public et critique font un (certain) succès. Succès logique puisque, à n'avoir pas fondamentalement changé de *Snobs* à *L'Etalon*, la démarche de Mocky (jeu de massacre + redressement de torts) se trouve sensiblement moins provocante, et même — certaines « audaces » étant devenues au cinéma monnaie courante — un brin conformiste : ce qui frappe d'abord, dans *L'Etalon* comme dans *Solo*, c'est donc, 1° le côté un peu démodé (déjà-vu) de ces caricatures à gros traits (qui ne gardent, parfois, quelque acuité, que du génie d'acteurs comme Blanche, Bourvil, Lonsdale ou... Mocky) ; 2° une visée « politique » absolument naïve (effet néfaste des éloges, trop pris au sérieux, de « Action »? toujours est-il que les Robin-des-Bois de Mocky finissent, dérisoirement, par se prendre pour des Saint-Just — cf. l'évolution du personnage de Bourvil de *La Grande Lessive* à *L'Etalon*) ; 3° enfin et surtout, la timidité du propos, *L'Etalon* étant tout entier oblitéré d'un incroyable puritanisme, qui trouve, très naturellement, à se décomposer sous forme de grivoiserie (les « mensurations » des « étalons ») ou de laideur hargneuse ne débouchant que rarement (à peu près uniquement lors du travestissement de Blanche/Lonsdale) sur un effet réellement dérangeant : ce qui (les rapports sexuels en et hors mariage) était franchement et pertinemment décrit dans *Un Couple*, se trouvant ici sans cesse éludé par l'accumulation des gauloiseries. D' « Hara-Kiri (hebdo) », on tombe dans « Le Canard enchaîné » (cf. la séquence au Parlement, où la satire ne dépasse pas le niveau « chansonnier »).

Que Mocky, ici encore, « aille très loin » dans son système, cela n'est pas douteux, mais ne fait que démontrer, une fois de plus, l'insuffisance de ce postulat critique répandu, qui veut que toute œuvre soit digne d'éloges, dont la cohérence interne est suffisamment apparente (bien plus : il faudra à la critique — et en priorité à propos de tels films, sur lesquels les jugements les plus contradictoires se portent, selon qu'on « y entre » ou pas — se poser enfin le problème de son inévitable normativité. Nous entendons bien, pour notre part, y revenir de façon détaillée) — comme s'il suffisait d'aller loin pour aller quelque part. — J. A.

La Horse. Film de Pierre Granier-Defferre, avec Jean Gabin, Eléonore Hirt, Félix Marten, Pierre

Dux, Julien Guiomar, André Weber, Christian Barbier, Danièle Ajoret, Henri Attal, Armando Francioli, Dominique Zardi.

OSS 117 prend des vacances. Film de Pierre Kalfon, avec Luc Merenda, Geneviève Grad, Elsa Martinelli, Edwige Feuillère.

L'Ours et la poupée. Film de Michel Deville, avec Brigitte Bardot, Jean-Pierre Cassel, Daniel Ceccaldi.

Le Passager de la pluie. Film de René Clément, avec Marlène Jobert, Charles Bronson, Annie Cordy, Gabriele Tinti, Jill Ireland, Jean Gaven.

Le Peuple et ses fusils. Film en noir de Jean-Pierre Sergent, Marceline Loridan, Joris Ivens. Voir numéro 218 « Censure ». Voir critique dans le prochain numéro.

La Provocation. Film d'André Charpak, avec Jean Marais, Maria Schell, Corinne Le Poulain, Veit Reilin.

La Servante. Film de Jacques-Paul Bertrand, avec Ulla Jacobson, Daniel Gélin, France Anglade.

Solo. Film de Jean-Pierre Mocky, avec Jean-Pierre Mocky, Denis le Guillou, Henri Poirier, Anne Deleuze, R.J. Chauffard. Voir critique dans le prochain numéro.

Le Temps des Loups. Film de Sergio Gobbi; avec Robert Hossein, Charles Aznavour, Virna Lisi.

'36. Film en noir de Henri de Turenne, commentaire de Jean-François Revel, dit par Serge Reggiani.

Montage informatif sur le Front populaire considéré comme valeur d'échange pour ses « analogies » avec mai 68. Le slogan-épigraphe du film est : « L'histoire ne se répète jamais, elle bégaie ». Ainsi, on explique tacitement l'un par l'autre, on fait jouer l'un contre l'autre, dans une intention qui semble osciller entre l'anarchisme petit-bourgeois de type « Canard enchaîné » (souvent cité) et le pédantisme FGDS, celui-ci facilement attribuable à J.-F. Revel, déjà remarqué pour un exercice du même type dans *Les Deux Marseillaises*. Double décalage, celui entre un montage nihiliste, renvoyant tout le monde dos à dos dans un ridicule anecdotique, et un commentaire nostalgique, ultra-sentimental (séquences sur les congés payés ou sur l'Espagne, avec guitare obligée), prodigue en mots d'auteurs (Revel, Nizan, Prévert...) ; décalage d'autre part entre le montage style télé (et, dans ces limites, efficace et habile), chronologique, pauvre en articulations, et le matériel filmé, constamment magnifique et égal aux extraits de Renoir et Malraux (lumière très *Nuit du carrefour* des premiers plans de chômeurs sur une route), d'une qualité sonore exceptionnelle, etc. Ces contradictions servent le propos du film, qui est de totale dépolitisation (facile à expliquer par l'impact commercial requis), mais aussi, par l'impressionnisme à quoi se limite toujours l'approche des écrivains libéraux français, dont Revel (cf. *Pour l'Italie*) n'est qu'un exemple un peu voyant. Dès les premières phrases se manifeste l'intention de noyer le poisson : le slogan « du travail *et* du pain » est annoncé comme du travail *ou* du pain, procédé de parasitage, d'introduction d'un petit détail inexact dans un contexte par ailleurs cohérent et dont on verra qu'il — ce petit détail inexact — fait tout « prendre en masse » et donc « joue » tout au long du film : un topo sur le slogan du P.C.F. : « il faut savoir terminer une grève » et « le P.C. c'est l'ordre », enchaîne sur une étonnante danse sur place de Salengro (ministre de l'Intérieur, pour qui « maintenir l'ordre » a de toutes autres résonances) devant un auditoire socialiste, reprenant le même *mot*, et identifié après coup. En général, le flou est privilégié, mais dans une intention bien particulière, celle de l'exaltation 1) de la masse, dont les initiatives, évidemment toujours spontanées, parties de la base, débordent les cadres du Parti et les formations syndicales ; d'ailleurs, les ouvriers s'organisent « tout seuls » 2) des intellectuels, qui sont « les premiers » à discerner la menace montante du fascisme, et dont l'union (citation de noms sans rapports entre eux pour le spectateur de 70, évocation de Gide « levant le poing avec une ferveur intacte ») provoque l'émotion envieuse de Revel ; d'ailleurs ils n'ont que des imbéciles en face d'eux : un très beau plan de Malraux est suivi de citations haineuses de Maurras et Béraud, aucune allusion n'étant évidemment faite aux intellectuels de droite. Contre les communistes, Revel se sert indifféremment de la masse, de Marceau Pivert, de Mauriac, de son texte, du montage (collisions suggestives : « Staline » prononcé par Thorez dans *La Vie est à nous* rapproché de Staline discourant, adroit, suave, ondoyant, en même temps qu'on nous parle des procès de Moscou ; « filé » et brouillage : ordre et « ordre », voir plus haut ; flashes subliminaux : « L'Humanité » appelant à soutenir l'Espagne, au moment où le gouvernement est en train d'y renoncer, flash présent au titre de l'honnêteté du film, mais assez bref pour être aussitôt annulé, etc.). Le grand vainqueur du film reste Blum, présenté comme victime des circonstances (trop « démocrate » pour imposer ses vues et cela le perdra, mais sauve son souvenir) dont la faiblesse et la prédestination à l'échec ont tout pour émouvoir, mais surtout représentant d'une culture classique, d'une image de l'homme honnête de la IIIe République dont, malgré toutes ses protestations d'ironie (et le document ici témoigne autrement plus fortement que le commentaire sur la vieillesse de ce régime), Revel reste éperdument nostalgique. — B.E., J.N.

14 films italiens

Angeli bianchi... angeli neri (Sorcellerie, magie, messes noires). Film de Luigi Scattini, commentaire d'Alberto Bevilacqua.

Cinq fils de chien. Film d'Alfio Caltabiano, avec George Eastman, Wayde Preston.

Due croci a Danger Pass (Deux croix pour un implacable). Film de Rafael Romero Marchent, avec Peter Martell, Anthony Freeman.

L'Enfer des Philippines. Film de Joseph Warren (Giuseppe Vari), avec Guy Madison, Hélène Chanel, Monty Greenwood, Sandro Korso.

Götterdämmerung (Les Damnés). Film de Luchino Visconti, avec Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger, Renaud Verley. Voir prochain numéro.

Gringo preparati la fossa (Prie... et creuse ta tombe). Film de Edward G. Muller, avec Robert Woods, Jeff Cameron, Cristina Penz.

La matriarca (L'Amour à cheval). Film de Pasquale Festa Campanile, avec Catherine Spaak, Jean-Louis Trintignant, Paolo Stoppa, Philippe Leroy, Frank Wolff, Nora Ricci, Luigi Proietti, Luigi Pistilli, Gabriele Tinti, Venantino Venantini.

Trame : une jeune veuve prend possession de la garçonnière de son défunt mari et, avec le local, hérite les joies de la perversité. Puis elle rencontre un garçon sage qu'elle a du mal à séduire mais qui la chose faite, décide (et parce qu'il est, semble-t-il, encore plus pervers qu'elle) de se la garder pour lui tout seul. On a donc, comme il arrive parfois chez Festa Campanile, un démarrage à la Guitry, mais le film tombe vite dans un tout autre principe qui repose pratiquement sur le fait que, là où tout autre réalisateur aurait réussi à combi-

ner les éléments qu'on lui offrait pour en tirer certains effets (bons ou mauvais mais certains), F. C., lui, va réussir (au prix de quelle astuce — ou de quelle paresse) à traiter les éléments en cause de façon qu'à chaque fois la combinaison foire. Bref, tout se passe comme s'il s'agissait, toujours, de faire chuter la « chute ». Un tel type d'arasement, à partir d'un sujet aussi évidemment fort, ne va pas sans créer une discordance assez fascinante, outre que cela dénote chez le réalisateur (et demande au spectateur) un autre type de perversité. — M.D.

Lo voglio morto (Clayton l'implacable). Film de Paolo Bianchini, avec Craig Hill, Lea Massari, José Manuel Martin, Andrea Scotti, Cristina Businari.

Medea (Médée). Film de Pier Paolo Pasolini, avec Maria Callas, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile, Margareth Clémenti, Massimo Virotti. Voir infra, note sur « Uccellacci ».

Partner (Partner). Voir n° 206 « Venise » et « IIIe semaine des Cahiers », et critique dans le prochain numéro.

Patrouille des sept damnés. Film de Luciano Merino, avec Guy Madison, Raffaella Carra, Stan Cooper, Piero Lulli.

Questi fantasmi ! (Fantôme à l'italienne). Film de Renato Castellani, avec Sophia Loren, Vittorio Gassman, Mario Adorf, Aldo Giuffré, Francesco Tensi, Margaret Lee.

Uccellacci e uccellini (Oiseaux petits et gros). Film en noir de Pier Paolo Pasolini, avec Totò, Ninetto Davoli, Femi Benussi, Umberto Bevilacqua, Rossana Di Rocco, Lena Lin Solaro, Renato Capogna, Flaminia Siciliano. Voir n° 179 « Cannes 66 », n° 195 « Seconde semaine des Cahiers ».

La sortie conjointe d'un film récent et estimable de Pasolini confirme la nouveauté violente d'*Uccellacci*, vieux de 5 ans, qui arrive ainsi, « influencé » qu'il se trouve par Garrel, Taviani, *Der Bräutigam* et *La Voie lactée*, au moment où le public devrait être en mesure de le comprendre. Le cinéma d'idées qu'il inaugurait, s'il est aujourd'hui assimilé et son rapport au spectateur stabilisé, c'est à l'avantage du film récent ; PPP avait d'ailleurs prévu (« Le Cinéma de poésie ») la situation. Reste posé le problème des moyens employés, et comment la même impulsion (remise en question radicale du mythe et de sa fonction) fut dévoyée pour arriver au séduisant salmigondis culturel de *Médée*. — B. E.

Un homme, un colt. Film de Tullio Demicheli, avec Robert Hundar, Fernando Sancho, Mirko Ellis, Gloria Milland, Martin Reves.

---

11 films américains

Alice's Restaurant (Alice's Restaurant). Film d'Arthur Penn, avec Pat Quinn, Arlo Guthrie, James Broderick, Michael McClannathan, Kathleen Dabney, Pete Seeger.

Ce nouvel échec de Penn ressemble à ses films précédents plus qu'il n'est possible d'imaginer. On pourrait hasarder que l'étalage de thèmes, d'obsessions et de tics récurrents, si repérables qu'ils bouchent la vue, chez un cinéaste comme Penn, est la preuve même de son manque de personnalité. Dans ses interviewes, c'est pourtant là-dessus qu'il insiste le plus complaisamment, avec ce faible pour les zones marginales de la société, mythifiées et exaltées, qui caractérise l'intellectualisme anarchiste petit-bourgeois. Bory a raison de dire que Penn regrette de ne pas être à la place de ses héros ; mais ce regret est du niveau de l'identification du lecteur au héros d'un roman d'aventures. Il n'a rien à voir avec la conscience, et va même dans le sens contraire (le seul film lucide de Penn fut *Le Gaucher*, beaucoup grâce au script de Leslie Stevens).

Cela dit, le film se rattache plus à la veine de *Mickey One* qu'à celle de *Bonnie and Clyde*, puisqu'il ne s'agit de rien moins, à travers les déambulations d'un « misfit », que de faire apercevoir, comme dans un miroir, la société américaine dont il est exclu et la crise de celle-ci. Le film emprunte la forme de la ballade populaire, comme *Bonnie*, mais le personnage, ou le groupe de personnages, tout aussi allégoriques, ne supportent pas le même bagage mythique. Il doit être le « looking glass » dont la limpidité permette un regard critique sur les Etats-Unis de 1968. En somme, Penn ambitionnait de faire le « Why Are We in Vietnam ? » du cinéma. Cette réalité (pour employer un terme générique et inexact : les hippies), qui est donnée comme encore brute, on prétend porter dessus un regard distancié. Il suffit de voir le traitement des flics, des pédérastes, des vieilles tenancières, ou de comparer certaines scènes avec leurs équivalents dans *Easy Rider* et *More* (films pourtant loin d'être irréprochables à cet égard), pour s'apercevoir qu'il n'en est rien et que le cinéma a déjà tout envahi.
Est-ce un mal ? La séquence de l'enterrement de Shelly, sous la neige et avec chanson de Joni Mitchell, est un excellent exemple de montage « à l'américaine » (appelé à juste titre « editing » ou « cutting » et non « montage » ou « collage »). La perfection consiste dans ce type de montage à ouvrir une fenêtre sur la réalité, à être là pour saisir l'imprévu, voire l'imperceptible (un clin d'œil, une fille tirant sur son slip), et non pour le créer. En cela, Dede Allen représente l'aboutissement et le sommet de la tradition du montage hollywoodien. Ce qui ailleurs sauve un film dénonce ici son caractère voyeur : la mise en scène de Penn, dont les prémisses sont à l'opposé de cette conception du cinéma (Penn revendique Welles comme maître), la rejoint en définitive par défaut, se contente de créer partout une nervosité de surface, sans tension, avec quelques élans irréalistes dévoyés en épanchements sentimentaux rappelant le pire Fellini. La thématique de Penn, en demi-mesures, valses-hésitation, en motifs d'impuissance projetés dans un symbolisme débile, s'identifie à cette esthétique de la titubation et du borborygme. B. E.

The Big Bounce (Une si belle garce). Film d'Alex March, avec Ryan O'Neal, Leigh Taylor-Young, Lee Grant, James Daly, Robert Webber, Van Heflin.

Bob and Carol and Ted and Alice (Bob et Carole et Ted et Alice). Film de Paul Mazursky, avec Natalie Wood, Robert Culp, Elliott Gould, Dyan Cannon.

Un film déplaisant, mais (efficacité) « réussi », donc dangereux. Film caractérisé essentiellement par 1° l'énorme travail qui fut fait, dès le stade du scénario, pour, à partir de la nouvelle matière américaine, bâtir (et très solidement construire) une « comédie » violemment corrosive. 2° L'énorme travail qui fut fait (dès le stade du scénario, toujours) pour ne garder que le côté « in » de la chose dont il fallait absolument désamorcer, « récupérer » la matière (tout en gardant le principe original), de façon à ce que tout puisse fonctionner à son niveau le plus assimilable, commercialement et idéologiquement. Là-dessus (et 3° travail), va intervenir une mise en œuvre particulièrement habile, y compris sur les acteurs, ce qui achève de rendre l'entreprise imparable. Bref, ce film est l'anti *Alice's Restaurant* (lequel part de la nouvelle matière américaine pour se livrer sur elle à une entreprise d'analyse systématique et contradictoire, fonctionnant sur le dérisoire, ce qui a pour résultat de la « désenchanter »). — M. D.

Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy et le Kid). Film de George Roy Hill, avec Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin.

Downhill Racer (La Descente infernale). Film de Michael Ritchie, avec Robert Redford, Gene Hackman, Camilla Sparv, Joe Jay Jalbert.

The Good Guys and the Bad Guys (Un homme fait la loi). Film de Burt Kennedy, avec Robert Mitchum, George Kennedy, David Carradine, Tina Louise, Martin Balsam, John Carradine.

John and Mary (John et Mary). Film de Peter Yates,

avec Mia Farrow, Dustin Hoffman, Michael Tolan, Sunny Griffin.

Après avoir dragué une fille en lui parlant de Godard, comment se débarrasser d'elle le lendemain matin ? Ce beau sujet pouvait donner lieu à un grand film sordide et hargneux, lequel n'est deviné que par endroits au travers de procédés incroyablement vieillots, par exemple la justification professionnelle des deux protagonistes, qui permet au film de ne jamais être inégal à la tradition de luxe des décors Fox; ou encore le « twist » final du scénario, qui aurait fait honte à Anita Loos quand elle n'avait pas encore vingt ans. Pour montrer la méfiance puis la rancune naître entre le couple improbable formé par Mia Farrow, toujours aussi magnifique, et Dustin Hoffman, à la toujours aussi newyorkaise veulerie, Yates ne trouve pas mieux que d'utiliser la voix intérieure et l'image figée. En effet, il n'était pas question pour lui de traiter le sujet, mais de passer un nouveau test d'admission au sein du cinéma américain : après la violence à l'esbrouffe de *Bullitt*, prouver sa maîtrise dans le second grand mode de ce cinéma, la peinture de la vie quotidienne et des petites gens. Aussi le principe cynique du film se mue en description pointilliste (pas une propriétaire, pas un barman qui manque à l'appel), la muflerie en gentillesse maladroite, la peinture de la médiocrité en médiocrité, dont la référence la plus insistante se trouve du côté de *Marty*. — B. E.

Nigth of the Living Dead (La Nuit des Morts vivants). Film en noir de George A. Romero, avec Judith O'Dea, Russell Steiner, Duane Jones, Karl Hardman, Keith Wayne.

On n'a pas assez remarqué, parlant du cinéma américain, un goût tenace autant que souterrain pour l'apocalypse. Comme si trop de bonne conscience ne se pouvait reconduire que par l'évocation des horreurs les plus définitives, horreurs qui ne vont pas sans un plaisir certain, comme on le pouvait mieux voir naguère chez DeMille (ou le King de *In Old Chicago*, le VanDyke de *San Francisco*), cinéaste de la catastrophe et de l'accident, thèmes dont la gravité a de quoi impressionner et dont le rendement n'est pas à négliger puisqu'à la photogénie de toute destruction s'ajoutaient les bénéfices secondaires d'une revalorisation des personnages (de ceux, au moins, qui lui survivaient) qui, réduits à l'état de loques, n'en étaient que plus sublimes et plus humains que jamais. Grands accidents naturels mais aussi épreuves amplement méritées par une humanité futile ; il en était ainsi chez DeMille, comme plus tard chez Hitchcock, ou dans ces films de SF à petit budget que rendit soudain possible, vers 1950, l'idée d'une fin atomique, les brusques mutations d'une nature révoltée, devenue aberrante et monstrueuse, l'éradication toujours possible de l'homme, etc. (*Five, Them, Body Snatchers*, etc.). Pourtant, là comme ailleurs, l'apocalypse décevait car les hommes, assez débiles pour la mériter, étaient aussi assez sages pour l'enrayer, lui opposant un front uni d'où, toute différence étant provisoirement tue, un sentiment proprement bouleversant de l'humain se faisait jour. De l'humain en tant que tel, c'est-à-dire en tant que non-monstrueux.

S'il est vrai que Romero entend prendre ses distances par rapport à cette tradition cinématographique, il faut admettre qu'il commence par la respecter, ceci expliquant cela. Aussi le scénario n'a-t-il rien pour surprendre : séquelle imprévue d'une expérience spatiale ratée, les cerveaux des morts les plus récents sont réactivés et les cadavres connaissent un regain de vie dont ils profitent pour se nourrir de chair fraîche. Comme il se doit, la généralité du phénomène est rendue par le choix d'un lieu unique — une maison isolée que les monstres assiègent toute une nuit et finissent par investir — que seul un poste de télévision relie au monde extérieur. Au sortir d'une nuit agitée, alors que les morts-vivants re-meurent, le héros du film et seul survivant, un noir (Ben), âme et organisateur de la résistance, est pris de loin pour un mort-vivant et abattu. Il n'y aurait là qu'humour noir et dérision si, aux plans suivants, des photos de son cadavre n'occupaient la une des journaux, photos d'un mort-vivant exemplaire.

Voici donc une fin dont le caractère parachuté et facile a peu pour convaincre. Par elle, nous sommes soudain très loin des bons sentiments escomptés et contraints de nous interroger sur le vrai sujet du film qui n'est évidemment pas les morts-vivants, mais bien le racisme. Par elle, semble légitimée une lecture rétrospective du film. Or, une telle lecture, pour peu qu'on la tente, ne trouve à s'appuyer sur rien, ne peut réduire l'hétérogénéité du film, hétérogénéité qui est la force d'un film dont la conclusion sert de réponse à une question qui n'a pas été posée, de dénonciation d'un problème mal posé. Car non seulement, il n'est jamais fait mention dans le film du racisme, mais aux moments des heurts les plus violents entre Ben et Cooper (blanc et ignoble), il est proprement invraisemblable que ce dernier ne se laisse pas aller à des insultes de caractère raciste. Tout se passe au contraire comme si personnages et cinéaste considéraient tout au long du film Ben comme un homme, sans plus, sans que la couleur de sa peau fasse problème une seconde. Le problème est supposé résolu, voire dépassé. Et l'on devine que le spectateur suit aveuglément, ravi de jouir à si peu de frais de sa tolérance et de sa grandeur d'âme. Tout semble permettre une lecture humanisante du film que Romero facilite au maximum avant de la parasiter et de la désigner pour ce qu'elle est : une manière de susciter le monstrueux pour s'éviter de parler des simples différences qui existent entre les hommes, les occulter en les confrontant à une différence aussi énorme qu'imaginaire.

On dira que c'est faire trop de crédit à Romero dont le film est par ailleurs, fort maladroitement fait et joué et parfaitement inefficace quant à la peur, il suffit pour nous que le film, lui, produise ce *rappel à l'ordre*. — S. D.

The Sterile Cuckoo (Pookie). Film d'Alan J. Pakula, avec Liza Minnelli, Wendell Burton, Tim McIntire, Elisabeth Harrower.

On part de ce qui relève en Amérique d'une matière somme toute traditionnelle puisqu'il s'y traite des premières amours, enlisement et rupture d'un couple de collégiens timides (lui silencieux, elle bruyante). C'est un sujet scabreux, délicat, piégé partout, qui ne pouvait être attractif qu'à condition de tabler (comme, disons *Le Lauréat*) sur les éléments les plus extérieurement comiques (ou dramatiques) de la chose. Or ici c'est tout le contraire, et avec une hardiesse extrême, sans heurts ni peurs, ni agressivité ou timidité, tout est dit de tout le sujet. C'est filmé par Pakula, ex-producer de Robert Mulligan, et cela nous conduit à nous demander si le talent du second ne devait pas un peu-beaucoup à celui du premier. — M. D.

The Tall T (L'Homme de l'Arizona). Film de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Maureen O'Sullivan, Richard Boone, Arthur Hunnicutt, Skip Homeier, Henry Silva. Voir nº 157 « Entretien avec Budd Boetticher » et prochain numéro.

True Grit (Cent dollars pour un shériff). Film de Henry Hathaway, avec John Wayne, Kim Darby, Glen Campbell, Jeremy Slate.

---

7 films allemands

Adrea-Wie ein Blatt auf nakter Haut (Andrea). Film de Hans Schott-Schöbinger, avec Dagmar Lassander, Joachim Hansen, Arthur Brauss, Hans von Borsody, Herbert Fux.

Der Arzt von Sankt Pauli (Le Médecin de Hambourg). Film de Rolf Olsen, avec Curd Jurgens, Dieter Borsche, Horst Naumann, Christiane Rücker.

La Chair en feu. Film de Robert Arderball, avec Barbara Rütting, Horst Janson.

Sungfrau aus zweiter Hand (Les Fausses vierges). Film de Akos von von Rathony, avec Helga Sommerfeld, Ingrid van Bergen, Wolfgang Preiss.

Jagdszenen aus Niederbayern (Scènes de chasse en Bavière). Film en noir de Peter Fleischmann,

avec Martin Sperr, Angela Winkler, Else Quecke, Michael Strixner, Maria Stadler. Voir nº 213 « 58 nouveaux films ».

Der Tot im roten Jaguar (L'Homme à la Jaguar rouge). Film de Harald Reinl, avec George Nader, Heinz Weiss, Gritt Bottcher, Herbert Stass.

Die volkommene Ehe (Le Mariage parfait). Film de F.J. Gottlieb.

3 films anglais

The Italian Job (L'Or se barre). Film de Peter Collinson, avec Michael Caine, Noel Coward, Maggie Blye, Benny Hill, Raf Vallone, Tony Beckley, Rossano Brazzi.

Three Into Two Won't Go (Auto-Stop Girl). Film de Peter Hall, avec Rod Steiger, Claire Bloom, Judy Geeson, Peggy Ashcroft.

The Whisperers (Les Chuchoteurs). Film en noir de Bryan Forbes, avec Dame Edith Evans, Eric Portman, Nanette Newman, Ronald Fraser.

1 film belge

Bakhti. Film de Maurice Béjart, avec Paolo Bartoluzzi, Jorge Donn, Hitomi Asakawa, Tania Bari, Germinal Casado, Maino Gielgud, et le Ballet du XXe siècle.

1 film cubain

Lucia (Lucia). Film en noir de Humberto Solas, avec Raquel Revuelta, Eslinda Nunez, Adela Legra. Voir prochain numéro

1 film hongrois

A Feldobott Kö (La Pierre lancée). Film en noir de Sara Sandor, avec Balazsovits Lajos, Todorov Todor, Randjeva Nadjeida, Nemethy Ferenc. Voir nº 210 « Hongrie » et nº 213 « 58 nouveaux films ».

1 film japonais

Shonen (Le Petit garçon). Film de Oshima Naglsa, avec Abe Tetsuo, Watanabe Fumio, Koyama Akiko. Voir compte rendu de Festival de Berlin, nº 215 et nº 218, « Entretien avec Oshima » et « A propos de Petit Garçon ».

1 film soviétique

Ballada dlia niebolchovo Sioujeta (Un amour de Tchékhov). Film en 70 mm (présenté en scope) de Sergei Youtkevitch, avec Marina Vlady, Nikolaï Grinko, la Savvina, Iouri Yacovlev. Voir nº 209 « Petit journal ».

Le film, malheureusement, sort chez nous amputé (d'une quarantaine de minutes, semble-t-il). Il sort aussi doublé. Mais ici le doublage ne dessert nullement le film, car il est fait avec un soin énorme aussi bien technique que (choix des acteurs) humain. Il se trouve, en outre, que cela se situe dans le droit-fil de l'irréalisme du film, tout en permettant une belle mise en valeur d'un texte remarquablement littéraire — ou théâtral. Or nous avons déjà, par là, introduit à la caractéristique essentielle de ce film, puisqu'il relève tout entier de l'arbitraire théâtral, consciemment exploité à l'intérieur d'un système cohérent, dont la manifestation la plus évidente (outre la façon de découper les scènes ou saynettes de l'histoire et de les cadrer ou encadrer) est le principe des décors, suite des variations sur la reprise en charge par le cinéma d'un style de décor qui, ambitionnant (suivant les canons d'une certaine esthétique théâtrale « classique ») d'être « réaliste », devient, réalisé par le cinéma, prodigieusement irréaliste. Autre pôle d'intérêt du film : Nicolaï Grinko en Tchékhov, acteur stupéfiant. — M. D.

1 film suisse

Charles mort ou vif. Film en noir d'Alain Tanner, avec François Simon, Marcel Robert, Marie-Claire Dufour, Maïa Simon, André Schmidt. Voir nº 213 « 58 nouveaux films » et « Entretien avec Alain Tanner ».

Ces notes ont été rédigées par Jacques Aumont, Serge Daney, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané et Jean Narboni.

ABONNEMENTS - ANCIENS NUMEROS

ABONNEMENTS 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

ANCIENS NUMEROS. Après inventaire de notre stock d'anciens numéros, la liste des numéros disponibles s'établit pour l'instant comme suit :

Ancienne série (5 F) : sont disponibles — en faible quantité — les numéros 6 - 9 - 12 - 14 - 16 - 51 - 73 - 76 - 77 - 81 à 83 - 95 - 96 - 89 - 101 - 102 - 105 - 106 - 108 à 117 - 120 à 137 - 139 à 149 - 152 à 159.

Numéros spéciaux (6 F) : sont encore disponibles les numéros spéciaux suivants : 114 (Brecht) - 126 (Critique) - 131 (Cinéma italien).

Nouvelle série (6 F) tous les numéros sont disponibles sauf les suivants : 164 - 168 - 171 - 183 - 185 - 208 - 216.

Numéros spéciaux (10 F) : sont encore disponibles les numéros spéciaux suivants (en voie d'épuisement) : 161/2 (crise du cinéma français) - 166/7 (Etats-Unis/Japon) - 173 (Guitry/Pagnol) - 197 (Lewis - disque souple) - 200/1 (anniversaire des « Cahiers », hommage à Langlois) - 207 (Dreyer - disque souple).

Cette liste est sujette à modification au fur et à mesure de l'inventaire du stock, qui n'a pu encore être terminé. Elle sera répétée (et sans doute modifiée) dans les prochains numéros des « Cahiers ».

Table des matières : Nº 1 à 50 et 51 à 100, **épuisées ;** Nº 101 à 159 : **12 F.**

Les anciens numéros sont en vente à nos bureaux (39, rue Coquillière, Paris-1er. Tél. : 236-00-37 et 236-92-93) ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro.

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er. Tél. : 236-00-37 et 236-92-93.** Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les librairies uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE



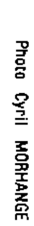


Photo Cyril MORHANGE